1.1

volume 1, número 1, maio/out. 2024

organização do dossiê
Sylvia Furegatti . Gabriela Freitas

estética.política.
memória

EQUIPE : EDITORIAL

Pareceristas | Reviewers | Revisores

:SUMÁRIO

ENSAIO DE ARTISTA

ARTIGOS

:EDITORIAL

Editorial

Saudamos, com entusiasmo, a chegada de um novo periódico acadêmico dedicado às artes: **arte :lugar :cidade**. Um periódico cujo escopo editorial aponta para o acolhimento de uma produção artística e de investigações correlatas no campo teórico-conceitual que elegem e reconhecem os espaços públicos como lócus prioritário para a instauração da arte. Uma produção de arte que se faz contemporânea em suas articulações políticas com a mundanidade da vida.

Neste instante inaugural em que celebramos o lançamento da edição primeira de **arte :lugar :cidade**, cabe ressaltar que, como todos os periódicos de acesso livre, este também se organiza e se faz viável a partir de uma extensa cadeia de colaborações que inclui, desde sua criação, a editoria exercida por docentes-pesquisadories de cinco universidades públicas brasileiras (aqui, uma pausa para nomeá-las: Universidade Federal Fluminense, Universidade Estadual de Campinas, Universidade de Brasília, Universidade de São Paulo - São Carlos e Universidade Federal do Espírito Santo). Na outra ponta dessa rede de cooperações, autories que confiaram a publicação dos resultados de suas investigações e de suas formulações a este novíssimo periódico. Entre as duas pontas, o trabalho abnegado, nem sempre suficientemente reconhecido, de revisories-pareceristas, colegas do México, da Argentina, da Costa Rica e de diversos estados brasileiros que, com entusiasmo e rigor, nos ajudaram a elencar as contribuições apresentadas no número 1 de **arte :lugar :cidade**.

A cadeia de colaborações poderia nos prender em um alongamento de escrita e de leitura por horas, o que certamente nenhume de nós quer. Entretanto, precisamos mencionar, com justo reconhecimento, a dedicação e a alegria em ser parte deste projeto expressas por Sergio Xavier e Rebeca Souza, estudantes da graduação em Artes da UFF. Cabe afirmar, sem riscos de equívocos, que a participação de Sergio e Rebeca foi fundamental para que essas linhas pudessem encontrar seu caminho de acolhimento nas páginas desta edição.

Nos resta a boa expectativa de que es leitories de **arte :lugar :cidade** partilhem de nosso contentamento ao adentrar as páginas da edição, ao encontro das contribuições de Carolina Vanegas (Argentina), Almerinda Lopes (Brasil), Ines Link (Brasil), Gemma Argüello e Natalia de La Rosa (México) que compõem o dossiê organizado por Sylvia Furegatti e Gabriela Freitas, dossiê que empresta seu título para nomear a edição. Na seção Artigos, os trabalhos de Leila Maria Barbosa e Maria Paula Bonatto, Helena Aparecida Ayoub Silva e Ricardson Ferreira Ricardo, e Raul Penteado Neto e José Joubert Lancha, todes pesquisadories atuantes no Brasil. No centro da edição, entre o dossiê e a seção Artigos, os ensaios visuais de Gloria Jurado, artista espanhola residente em Berlim, e de Mary Mattingly, artista estadunidense radicada em Nova York, cujo trabalho aparece na capa desta edição. Por último, os agradecimentos especiais a Gerry Snyder, artista e amigo residente em Santa Fé, Novo México, pela parceria entusiasmada e pelas articulações que impactaram vigorosamente esta edição.

Fica consignado, desde já, nosso compromisso de uma nova edição em novembro de 2024, dando continuidade e sequência à série de **arte :lugar :cidade** que, no que depender do entusiasmo e da dedicação des envolvides, será longa e vitoriosa.

Luiz Sérgio de Oliveira
abril 2024

Editorial

We enthusiastically welcome the arrival of a new academic journal dedicated to the arts: **arte :lugar :cidade**. A journal whose editorial scope points to the reception of an artistic production, and its related research in the theoretical-conceptual field, that choose and recognize public spaces as the priority locus for the instauration of art. An art production that is contemporary in its political articulations with the mundanity of life.

At this inaugural moment, when we celebrate the release of the first edition of **arte :lugar :cidade**, it's worth pointing out that, like other open access journals, this one is also organized and made viable by an extensive collaborative network that includes, since its inception, the editorship of professors-researchers from five Brazilian public universities (a pause here to name them: Universidade Federal Fluminense, Universidade Estadual de Campinas, Universidade de Brasília, Universidade de São Paulo - São Carlos, and Universidade Federal do Espírito Santo). At the other end of this network of cooperative efforts are authors, who have chosen to publish the results of their research in this brand-new journal. Between the two ends, the unselfish work, not always sufficiently acknowledged, of reviewers, colleagues from Mexico, Argentina, Costa Rica and various Brazilian states who, with enthusiasm and diligence, helped us to list the contributions presented in issue 1 of **arte :lugar :cidade**.

The list of collaborators could keep us writing and reading for hours, which I'm sure no one wants to do. However, we do need to mention, with fair acknowledgment, the dedication and joy of being part of this project expressed by Sergio Xavier and Rebeca Souza, undergraduate art students at UFF. It is worth stating, with no risk of misunderstanding, that the participation of Sergio and Rebeca was crucial for these lines to find their way into the pages of this issue.

We hope that the readers of **arte :lugar :cidade** will share our satisfaction when they delve into the pages of this issue, with the contributions by Carolina Vanegas (Argentina), Almerinda Lopes (Brazil), Ines Link (Brazil), Gemma Argüello and Natalia de La Rosa (Mexico), which make up the dossier organized by Sylvia Furegatti and Gabriela Freitas, the dossier that lends its title to the edition. In the Articles section, the works by Leila Maria Barbosa and Maria Paula Bonatto, Helena Aparecida Ayoub Silva and Ricardson Ferreira Ricardo, and Raul Penteado Neto and José Joubert Lancha, all researchers working in Brazil. At the center of the issue, between the dossier and the Articles section, we find visual essays by Gloria Jurado, a Spanish artist living in Berlin, and Mary Mattingly, an American artist based in New York, whose work appears on the cover of this issue. Finally, special thanks to Gerry Snyder, an artist and friend living in Santa Fe, New Mexico, for his enthusiastic support and articulations that have had a strong impact on this issue.

As of now, we are committed to a new edition in November 2024, giving continuity to the series of **arte :lugar :cidade**, which, depending on the enthusiasm and dedication of those involved, will be long and successful.

Luiz Sérgio de Oliveira
April 2024

Estética, política e memória

Sylvia Furegatti | Gabriela Freitas
[organizadoras]

[apresentação]

Estética, política e memória:
conceitos-chave para o campo da arte pública a partir dos seminários do Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica

Sylvia Furegatti
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriela Freitas
Universidade de Brasília, Brasil

O dossiê criado para esta edição inaugural do periódico **arte: lugar: cidade** apresenta uma seleção de artigos publicados originalmente nos Seminários Internacionais do Grupo de Estudio sobre Arte Publico en Latinoamérica - GEAP LA, fundado em Buenos Aires, Argentina, no ano de 2008. A criação do GEAP LA foi responsável por sistematizar uma importante rede para a pesquisa sobre o campo da arte pública e suas relações com o passado e o presente, visando diferentes perspectivas construídas de modo interdisciplinar. Por meio de seus seminários bienais, este grupo colaborou com a integração de estudiosos de variados países da América Latina e,

com o passar dos anos, essa extensão territorial não limitou a participação de outros pesquisadores, latino-americanos ou europeus, que passaram a contribuir com os trabalhos do grupo a partir de estudos realizados em instituições de ensino e cultura localizadas em outros continentes.

A postura investigativa voltada ao eixo sul-sul encontrou bom eco junto aos historiadores da arte, arquitetos e urbanistas, filósofos e artistas atentos à importância dos referenciais teóricos e modelos da práxis artística e patrimonial representativos das especificidades de nossos ambientes urbano-industrial e natural, bem como dos tipos de organização social e política que tipificam a paisagem de nosso continente, onde se localizam os objetos de estudo e agentes atuantes do campo da arte pública.

O Brasil tem mantido uma presença bastante expressiva junto a este Grupo, representando cerca de 50% das adesões de professores pesquisadores, doutorandos e mestrandos de diversas IES do país, públicas e particulares, que têm participado ativamente dos seminários, para além de eventos híbridos ou projetos especiais realizados pelo GEAP LA. Os brasileiros, aliás, participaram da fundação do grupo latino-americano em Buenos Aires e conduziram, quase que imediatamente, a formação de um de seus primeiros grupos nacionais, o Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil - GEAP BR, que alcança, neste ano de 2024, seu quinto seminário nacional consecutivo, realizado também bienalmente. Essa circunstância pode ser lida como indicativa do interesse expresso há muitas décadas, em nosso país, pelo trabalho de pesquisas vinculadas aos programas de pós graduação, curadorias, políticas públicas de incentivo ou editais de projetos, bem como por meio das mais variadas formas assumidas pela manifestação artística em âmbito público, que tem no entorno urbano e nos fluxos de suas comunidades sua contextualização crítica e criadora.

A extensão do arco de conceituações sobre a arte pública, assim como o mapeamento de suas ações temporárias ou permanentes, inseridas na paisagem das cidades, além da participação de seus

agentes e as urgências locais ou globais suscitadas por este campo de reflexão e práxis artística têm constituído o escopo de atenção dos representantes formais do GEAP. Seus pesquisadores buscam burilar, nos artigos publicados nos anais de cada seminário realizado, as nuances entre o fixo e o fluxo que determinam as distintas formas dos modelos de apropriação do espaço comum, submetido às intempéries materiais, tanto quanto estruturadas pela oscilação dos humores e pela renovação dos códigos simbólicos e políticos que formam a relação entre arte, espaço urbano e comunidade, hoje.

Desse modo, a seleção dos artigos para este dossiê levou em conta a representatividade de questões consideradas importantes para os seminários realizados pelo GEAP LA, desde seu surgimento. Trata-se de um conjunto de textos cuja abordagem sinaliza para a urgência daquelas experiências trabalhadas com fôlego investigativo e comprometimento teórico de seus autores, tanto quanto demonstram, pela distância de tempo de sua elaboração, como a complexidade própria dos objetos de estudo do campo da arte pública demanda, de seus interessados, um comportamento de vigília constante às revisões de seu perfil, em construção continuada, que não se dissolve nem dispensa as análises construídas tempos atrás.

Assim é que se propõe o convite à leitura dos recortes temáticos enfrentados pelos autores eleitos para este dossiê, como análises diagnósticas de situações urbanas tratadas com a persistência necessária para o pontual, reservado o espaço que lhes permita o movimento. Ao todo, são quatro artigos publicados nos anos de 2015, 2019 e 2021 nas atas dos seminários realizados, respectivamente, em Cali, Colômbia; Lima, Peru, e na edição conduzida de modo exclusivamente virtual, devido à pandemia do coronavírus.

Os autores refletem sobre a tensão político-estética promovida pela fricção entre o artístico e o jovem ativismo político; ou aquela reconhecível na participação de coletivos com ou de artistas mulheres que, junto de outros companheiros de grupo e comunidades envolvidas, alteram a paisagem urbana das diferentes cidades lati-

no-americanas, carregando em seus discursos o reconhecimento crítico e autocrítico da arte pública. Assim também se vê representada a urgência do debate sobre os monumentos tradicionais e dos contra-monumentos, em sua singular relação com as camadas de organização espacial das cidades contemporâneas.

O artigo apresentado por Almerinda da Silva Lopes no IV Seminário GEAP LA (Cali, 2015) – *O corpo do artista leva a arte à rua: As performances e o ativismo político de Paulo Bruscky em plena ditadura militar* – traz um breve panorama da obra do artista pernambucano durante a ditadura militar, contextualizando-o entre a geração de jovens artistas que emergia no período interessados em refutar os valores estéticos tradicionais ao articular formas inusitadas de experimentação que diluíam as fronteiras entre arte e vida e, consequentemente, aproximavam arte e ativismo político. Bruscky dedicou-se a ações performáticas e de intervenções urbanas em espaços alternativos fora da instituição do museu. Seu trabalho, de caráter volátil e efêmero, colocava o corpo em evidência como linguagem, matéria e suporte da arte e requeria, justamente por sua natureza momentânea, o registro das propostas performáticas e intervenções públicas seja por processos fotográficos ou videográficos.

A autora destaca a importância de tal prática como forma de subversão à censura em vigor no período, não só no Brasil, mas também em grande parte da América Latina, que sofria sob intervenções de regimes ditatoriais. Tais registros circulavam de maneira *underground* alimentado uma rede de arte correio sem levantar qualquer suspeita dos militares. Além disso, a prática da documentação e do registro das performances e intervenções também contribuiu para a amplificação, diversificação e hibridização das linguagens artísticas, formando um grande espectro de imagens híbridas que constituem, hoje, um importante arquivo da arte contemporânea realizada no período de restrição dos direitos políticos, durante a ditadura militar. Almerinda Lopes analisa algumas performances, intervenções e obras do artista, dentre elas: *Arte Cemiterial (1971), Enterro Aquático I (1972), Enterro Aquático II (1973), Meu Cérebro Desenha Assim (1979), Limpos e Desinfetados (1984)*, entre outros.

O artigo reforça, ao final, o reconhecimento tardio à obra do artista por seu ineditismo criativo que o destaca como referência na arte conceitual e experimental no Brasil e no exterior.

Também nos artigos de Carolina Vanegas Carrasco e de Ines Linke, ambos apresentados no VI Seminário GEAP Latinoamérica (Lima, 2019), encontramos uma forte ligação entre arte e política, em ambos os casos ligadas à discussão patrimonial de monumentos urbanos. No artigo *(Im)permanências: memória e esquecimento no espaço público*, Ines Linke se interroga sobre a presença de obeliscos no interior e na capital da Bahia, Brasil, inserindo-os em uma longa tradição que remonta ao Egito antigo e à simbologia e à lógica do poder colonial, ao longo da história: a violência da subtração de seu local original, o desrespeito às culturas de origem, os deslocamentos e as reapropriações. A autora aponta para o fato de que a tradição ao monumento em homenagem a fatos e a personalidades históricas não se restringiu ao período do Brasil Colônia ou Brasil Império, mas prolonga-se mesmo após a proclamação da República. Ela cita especificamente o "Obelisco a Dom João", situado na praça da Aclamação, em Salvador, cuja obra foi iniciada em 1815 para celebrar a passagem do então príncipe pela cidade. Parte da paisagem da cidade, o obelisco hoje encontra-se em estado de abandono e perdeu sua importância na memória social, bem como seu valor histórico para a população.

Assim, Ines Linke cita ações possíveis de ressignificação desse tipo de monumento, como é o caso do artista mexicano Damián Ortega que, em 2004, criou um obelisco transportável e, dessa forma, levantou questões como a desterritorialização dos monumentos, a autonomia desses objetos, bem como as políticas de esquecimento que determinam as dinâmicas de poder envolvidas. A autora destaca ainda a importância das relações sociais que se dão ao redor do monumento em si, para conferi-los ou tirá-los da invisibilidade, dos lugares sem memória que os transformam muitas vezes em escombros e cinzas, reduzindo-os a uma pilha de sedimentos destinados a formarem um palimpsesto geológico.

No artigo *Auras anónimas: un lugar de debate sobre las memorias de la violencia en Colombia*, de Carolina Vanegas Carrasco, a questão da memória ligada ao monumento é trabalhada para enfatizar suas importâncias histórica e política. Para tanto, apresenta e discute o trabalho *Auras Anónimas* (2009) da artista colombiana Beatriz González, que fez intervenções nas galerias funerárias (columbários) do Cemitério Central de Bogotá, então sem uso, desde 2002. Diante da ameaça de demolição dos columbários para um projeto de renovação do local, coloca-se em discussão o apagamento da memória, tendo em vista que os edifícios possuem uma importância histórica por abrigar centenas de mortos não identificados na revolta consequente do assassinato do candidato presidencial liberal Jorge Eliécer Gaiatán, em 9 de abril de 1948.

A intervenção é constituída por lâminas de acrílico tornados suporte para uma série de desenhos que cobrem cada um dos 8957 nichos das quatro galerias funerárias do cemitério. A intervenção de Beatriz González foi responsável por manter esse episódio histórico vivo, a despeito de encontrar-se atualmente sem manutenção. A autora problematiza como a noção de *tabula rasa* acompanha a ideologia contemporânea de progresso de projetos urbanistas e tantas outras ações de apagamento histórico em nome de um novo higienizado. O referido conflito tem desagradado gerações por décadas, com opiniões contrastantes. O artigo reflete, portanto, sobre a importância da arte pública aliada a estratégias e políticas da memória para ressignificar a história de um país de forma dialógica e coletiva.

Por fim, apresentamos o artigo *Arte y feminismos en el espacio público: Nuevas metodologías y genealogías* de Gemma Argüello e Natalia de la Rosa apresentado no VII Seminário GEAP LA (2021), realizado online, durante o período de isolamento da pandemia de coronavírus. O texto trata da relação entre política e arte pública feita por mulheres, comumente invisibilizadas ao longo da história da arte. As autoras revisitam conceitos importantes para a compreensão de uma epistemologia da arte pública, tais como os de *memória, antimonumento, museu, arquivo e patrimônio,* aliados a

estratégias do campo, como *intervenções, reapropriações e ressignificações* para definir uma metodologia de estudo baseada em revisão crítica e analítica de trabalhos de artistas mulheres mexicanas. Entre elas, Mónica Mayer, Maris Bustamante e, mais contemporaneamente, Betzamée Torres, Alma Camelia, Cerrucha, além de coletivos feministas como *Anti-Monumenta, Fierras Fieras, Brillantinas con Glitter e El mural que debió ser.*

O México, assim como o Brasil, é um país reconhecido por suas altas taxas de feminicídio. As autoras iniciam o artigo fazendo referência às manifestações de 2019 quando se efetiva uma convocatória para várias organizações e coletivos feministas, sob o tema *#NoMeCuidanMeViolan*, para protestar contra a violência de gênero no país e exigir justiça para vítimas de estupros cometidos por policiais. As autoras contrapõem o conceito de vandalismo ao de iconoclastia para reconfigurar a ação ativista de mulheres artistas no país e para discutir a noção de patrimônio público. Argüello e De la Rosa alertam ainda para o risco de levar tais práticas para dentro do museu e a possível perda de seu caráter político e insurgente, transformando-se em mera informação. Para evitar tal processo, revisitam estratégias artístico-políticas de artistas como Mónica Mayer, por exemplo, e como elas podem transitar entre a arte pública e o museu. Concluem com a percepção da importância da ressignificação de monumentos como uma aposta necessária em países patriarcais, como é o caso do México — e também do Brasil.

Desse modo, reunidos na forma de um dossiê, convidamos os leitores e leitoras a apreciarem esta seleção de artigos originalmente instigados pelas edições dos seminários do GEAP Latinoamerica, de forma a aprofundar as discussões sobre o campo da arte pública pelo viés das problemáticas e dos contextos latino-americanos. Que este conjunto enxuto e preciso de textos possa difundir a abordagem decolonial acerca do tema, alavancando novas ponderações para seus pontos fixos e em fluxo. Assim também, este dossiê carrega a intenção de promover elementos do conhecimento do sul global, a partir do trabalho consistente, realizado há décadas, pelo GEAP Latinoamerica, em sua meta como agente congregador

de estudos teóricos e elaborações metodológicas para o campo da arte pública. Por último, mas não menos importante, ressalta-se a boa sinergia entre o GEAP LA e o projeto inaugural do periódico **arte :lugar :cidade** que, juntos, compartilham de múltiplas metas comuns, ao assumirem para si estruturações transdisciplinares voltadas ao vasto campo de estudo dos elementos entre arte e urbanidade.

Sylvia Furegatti é artista visual, Livre-Docente em Processo Criativo / Área de Escultura pelo Instituto de Artes da Unicamp (2021). Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP (2007) e Mestre pela mesma instituição (20020. Integra o quadro permanente do Programa de Pós-Graduação e da Graduação em Artes Visuais (IA -Unicamp). É atual Coordenadora Geral da Diretoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEC -Unicamp). É a atual Co-coordenadora do Grupo de Estudios sobre Arte Público en Latinoamerica (GEAP-LA) e Coordenadora Nacional do GEAP-BR.
https://orcid.org/0000-0002-8913-400X
sylviaf@unicamp.br

Gabriela Freitas é Professora Associada da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Possui pós-doutorado pela SUNY Purchase de Nova York, doutorado em Comunicação pela Universidade de Brasília (2014), com período de doutoramento sanduíche na Université Sorbonne (Paris-IV), e mestrado em Comunicação pela UnB (2009). Integrante dos grupos de pesquisa (ambos registrados no CNPq) Comunicação e Produção Literária - Grupo Siruiz (UnB) e Grupo de Estudos sobre Arte Pública-Brasil | GEAP-Brasil (Unicamp).
https://orcid.org/0000-0002-6195-3871
gabriela.freitas@fac.unb.br

Auras anónimas: un lugar de debate sobre las memorias de la violencia en Colombia

Auras anónimas: A Place for Debate on the Memories of Violence in Colombia

Auras anónimas: um espaço de debate sobre as memórias da violência na Colômbia

Carolina Vanegas Carrasco
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET-UNSAM), Argentina
GEAP Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

La obra *Auras anónimas* es una intervención que la artista colombiana Beatriz González hizo en un sector de galerías funerarias –columbarios- del Cementerio Central de Bogotá, como una estrategia para evitar su demolición. En el presente texto se hace un recuento de la creación de la obra y su devenir hasta el año 2018, cuando se modificó el estado de protección de la zona para darle otro uso al espacio, el cual implicaba la desaparición de la obra. Se plantea aquí una reflexión sobre los sentidos de lo permanente y lo efímero en la producción artística en el espacio público, así como la importancia del debate público sobre la memoria que *Auras Anónimas* ha contribuido a sostener en su contingencia.

Palabras clave: arte y memoria en Colombia, intervenciones permanentes/efímeras, Beatriz González, *Auras anónimas*

ABSTRACT

The work *Auras anónimas* is an intervention that the Colombian artist Beatriz González made in a sector of funeral galleries – columbariums – of the Central Cemetery of Bogotá, as a strategy to avoid its demolition. This text recounts the creation of the work and its evolution until 2018, when the protection status of the area was modified to give another use to the space, which implied the disappearance of the work. A reflection on the meanings of the permanent and the ephemeral in artistic production in public space is raised here, as well as the importance of the public debate on memory that *Auras anónimas* has contributed to sustain in its contingency.

Keywords: art and memory in Colombia, permanent/ephemeral interventions, Beatriz Gonzalez, *Auras anónimas*

RESUMO

A obra *Auras anónimas* é uma intervenção que a artista colombiana Beatriz González realizou num setor de galerias funerárias – columbariums – no Cemitério Central de Bogotá, como estratégia para evitar a sua demolição. Este texto relata a criação da obra e o seu desenvolvimento até 2018, quando o estatuto de proteção da área foi modificado para dar outro uso ao espaço, o que implicou o desaparecimento da obra. Propõe-se aqui uma reflexão sobre os significados do permanente e do efémero na produção artística no espaço público, bem como a importância do debate público sobre a memória que *Auras anónimas* tem contribuído para sustentar na sua contingência.

Palavras-chave: arte e memória na Colômbia, intervenções permanentes/efémeras, Beatriz González, *Auras anónimas*

Carolina Vanegas Carrasco é Especialista en arte público y en historia del arte latinoamericano del siglo XIX. Actualmente es directora del Centro de Estudios Espigas e investigadora del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP, CONICET-UNSAM), Argentina. Es coordinadora del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica) de la Universidad de Buenos Aires.
https://orcid.org/0000-0002-1650-9472 | cvanegas@unsam.edu.ar

La presencia de la muerte exige una ceremonia. Querer borrarla de la memoria colectiva es ir en contra del ser humano que necesita preservar el recuerdo de sus muertos.

Beatriz González

Bajo el título *Auras Anónimas* la artista colombiana Beatriz González (Bucaramanga, 1932) realizó en 2009 una intervención en las galerías funerarias -columbarios- del Cementerio Central de Bogotá con la cual buscaba impedir su demolición. La artista representa a un sector que considera que los edificios, que dejaron de tener uso funerario desde 2002, deben ser conservados por su importancia histórica dado que alojaron a centenas de muertos sin identificar en la revuelta que se produjo el 9 de abril de 1948 como consecuencia del asesinato del candidato presidencial liberal Jorge Eliécer Gaitán. La involuntaria permanencia de esta obra que se pretendía perdurara sólo por dos años, la convirtió en testigo y partícipe de los procesos de memoria que acompañaron los diálogos de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC (2012-2016). *Auras anónimas* ha "sostenido" por una década a los columbarios como lugar de memoria nacional, sin embargo, los procesos de urbanización de la zona y la falta de mantenimiento de la obra ponen hoy en entredicho su preservación. En este texto reconstruimos el proceso de creación de la obra y la transformación de su sentido en sus diez años de permanencia, enmarcamos las tentativas de demolición dentro de una lógica estatal de renovación de lugares conflictivos de la Bogotá de comienzos del siglo XXI y reflexionamos sobre la importancia de poner el acento sobre las dinámicas de la memoria que impulsan obras de este tipo y que contribuyen a posicionar dichos debates en la arena pública para hacerlos colectivos.

Beatriz González. *Auras anónimas*. 2009. Intervención sobre los columbarios del Cementerio Central de Bogotá. Foto Laura Jiménez, cortesía Beatriz González

Cargueros de *auras anónimas*

Beatriz González ha sido reconocida desde fines de los años sesenta por obras en las que intervino muebles e hizo grandes telones, en los que -con buena dosis de humor- comentaba de manera crítica las grandes narrativas de la historia del arte y la forma en que eran consumidas por los entonces llamados "países subdesarrollados"[1]. El recrudecimiento de la violencia en Colombia en la década de 1980 la condujo a hacer un importante viraje en su obra para centrarse en la crítica a la clase política y poco después sus series de pinturas se enfocan en la visibilización del dolor de las víctimas del conflicto armado. *La fuente para estas series suelen* ser recortes de prensa, una fuente que la artista ha usado sistemáticamente desde sus primeras obras, según Boris Groys:

> González no adapta su arte al estilo de los periódicos, como hicieron algunos artistas conceptuales. En lugar de ello, repite y reformatea las imágenes de los diarios de una manera que resulta subjetiva, lírica incluso. Aquí la pintura demuestra su

1 Buena parte de su obra puede verse en el Catálogo razonado de Beatriz González, disponible online https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/, además de numerosos catálogos, artículos de prensa y académicos y libros sobre su obra que sería extenso enumerar en este espacio.

> condición de rehén en relación al mundo de la actualidad: la pintura ni es noticia, ni genera noticias, por tanto, parece irrelevante en un tiempo dominado por lo que se considera actualidad. (Groys, 2017, p. 88)

Recortar la actualidad y hacerla pintura parece ser su estrategia para detener el tiempo, para analizar esa realidad tantas veces repetida de victimarios y víctimas, para no dejar que se vayan al olvido junto con el diario que capturó su existencia. Madres que lloran a sus hijos, cadáveres que flotan en los ríos, hombres y mujeres asesinados por reclamar sus tierras, son parte de este repertorio de una guerra prolongada por casi seis décadas. En 2006 Beatriz González hizo la serie *Vista Hermosa*, paradójico título que refiere a un municipio en el oriente colombiano "donde los campesinos y desmovilizados que trabajaban en la eliminación de los cultivos de coca fueron asesinados por los paramilitares dueños de los cultivos" (Rodríguez, 2017, p. 46). Se trata de una serie de variaciones de una imagen que la artista identificó como un ícono de la violencia en Colombia: dos hombres que cargan a un hombre muerto envuelto en una bolsa plástica o una hamaca.

Beatriz González. *Boceto Auras* anónimas. 2009. Carboncillo sobre papel. Colección de la artista. Foto: cortesía Beatriz González

Para González como historiadora del arte, esta imagen evocaba a los cargueros del siglo 19, que eran hombres que llevaban en sus espaldas a otros hombres y sus equipajes a través de la dificultosa geografía de la cordillera de Los Andes. Ningún relato de viajes desde Humboldt omitió la descripción de este oficio con su respectiva imagen, lo cual convirtió al carguero en un ícono del territorio entonces llamado Nueva Granada. Sin embargo, más que cargueros de hombres vivos, que subsisten hasta nuestros días, se trata de cargueros de muertos "en guando", una tradición funeraria indígena en la que los cuerpos envueltos en hojas y colgados de un palo son llevados a su lugar de sepultura. Una práctica que se volvió común entre los diferentes actores del conflicto, para recuperar a sus muertos desde los lugares de enfrentamientos armados. Es así que los dibujos de esta serie se convirtieron en el insumo, para que, impresos sobre láminas acrílicas en forma de lápida, cubrieran cada uno de los 8957 nichos de las cuatro galerías funerarias del Cementerio Central de Bogotá.

Ausencia de lugar para la memoria en los proyectos de la ciudad finisecular

Para comprender la intervención de González en estos edificios es preciso aclarar que, como en muchas otras ciudades el Cementerio que surgió a comienzos del siglo 19 como una construcción extramuros, con el crecimiento de la ciudad durante el siglo 20 quedó completamente integrado a la trama urbana[2] . Con el tiempo fue ampliado hacia el occidente, y a mediados del siglo, su terreno dividido en tres secciones (llamados "globos") para facilitar el tránsito vehicular. Adicionalmente, su fachada da hacia una de las principales vías de la ciudad, la calle 26 o Avenida Jorge Eliécer Gaitán, que conduce desde el aeropuerto internacional hacia el centro de la ciudad, razón por la cual tiene una gran visibilidad. En la última década, las áreas aledañas al cementerio han sido objeto de una intensa urbanización por lo que desde la alcaldía se consideró la paulatina desfuncionalización de estos espacios funerarios para convertirlos en espacios de recreación.

2 Para ver en detalle estos procesos y sus relaciones con el entorno a través del tiempo, ver Guglielmucci & Suárez Montañez, 2013, y Castro & García, 2015.

De acuerdo con Guglielmucci y Suárez la intervención sobre el globo C del Cementerio surgió durante la alcaldía de Enrique Peñalosa (1998-2000) "con la idea de transformar lugares definidos como peligrosos o inseguros para los ciudadanos en espacios de reunión y esparcimiento". Vale decir, para los fines que persigue este texto, que la mayoría de los lugares que fueron objeto de esta "renovación" fueron demolidos o desalojados violentamente y remodelados sin considerar sus usos y sentidos previos mediante la creación de plazas "duras" con poca vegetación y amoblamiento urbano. A estas operaciones siguió la inclusión de esculturas de reconocidos artistas modernos colombianos con lo que se completó un proceso de vaciamiento de sentido, dado que las esculturas no guardaban ningún tipo de relación con el espacio en el que fueron ubicadas. Sería extenso explicar cada caso, por lo que enunciaremos dos ejemplos elocuentes de lo planteado.

El primer caso sería el del Parque Tercer Milenio, sobre una zona conocida como *El Cartucho*, en el antiguo barrio Santa Inés, "una alternativa de refugio y vivienda para las personas humildes de la ciudad, así como para campesinos y emigrantes de otras partes del país [en donde debido a] las dinámicas del consumo de estupefacientes [...] se conformó un centro de violencia y peligro para Bogotá" (Morris, 2011, p. 14). El desplazamiento de 12.000 personas y la demolición de 680 construcciones constituyeron un hito dentro de la ciudad del que aún siguen emergiendo interpretaciones y memorias[3] . La inclusión de la escultura *Pórtico* de Eduardo Ramírez Villamizar [4], consistente en una enorme estructura de hierro sin pintar que alude a una puerta (de entrada al parque), más allá de su función decorativa, no estableció un diálogo respecto a ese denso pasado[5] . Si bien seguramente este no era su propósito, probablemente eso explique que tampoco haya sido objeto de ningún tipo de apropiación o creación de sentido por quienes usan hoy el lugar.

Un segundo ejemplo, muy cerca de este lugar, fue la intervención sobre la Plaza de San Victorino, una plaza de raigambre colonial que desde 1910 había alojado una estatua del prócer de la Independencia Antonio Nariño realizada por el escultor francés

3 Uno de los más recientes es la exposición Historias de la "L". Ensamblando un mundo en un modelo a escala, que tuvo lugar en el Museo Nacional de Colombia del 4 de septiembre al 22 de noviembre de 2018.

4 El artista donó a la ciudad la obra Pórtico, realizada en homenaje a Guillermo Cano Isaza (1925-1986), periodista que fue director del diario El Espectador desde 1952 hasta la fecha de su muerte a manos del narcotráfico. Sin embargo, más allá de la enunciación de este propósito no hay en la obra o en el lugar una marca que haya hecho trascender este homenaje en la apropiación de la obra, que hoy está cubierta de graffitti.

5 "El cartucho, sin punto de retorno", en El Espectador, 20 de enero de 2002.

6 Sobre algunos sentidos de plaza y estatua ver Vanegas Carrasco, 2015.

7 La transformación del lugar se promocionó con una tarjeta en la que se daba cuenta de la "limpieza" del lugar bajo el lema "Sea parte de la transformación del centro", junio de 2001.

8 "Vandalismo monumental", en El Tiempo. 4 de septiembre de 2002.

Henri-Léon Gréber [6]. Durante las décadas de 1950 y 1960, plaza y estatua perdieron terreno al adecuarse una parte de su área para estacionamiento y otra para un mercado de artesanías que fue progresivamente creciendo hasta cubrir de manera permanente toda el área de la plaza[7] . Los vendedores que no se reubicaron por su propia cuenta fueron desalojados violentamente. En ese lugar se instaló la escultura *Mariposa* de Édgar Negret, que por su tamaño no excesivamente grande y por sus formas inclinadas fue apropiada por los niños como lugar de recreo. Las láminas pintadas, por tanto, se deterioraron rápidamente y si bien estos usos fueron tildados de "vandalismo"[8], parece exagerada esta acusación que no parece más que ejercer un uso posible de una pieza con la que tampoco se pretendía tender diálogos con la historia del lugar. Mencionar estos casos, aunque sea superficialmente nos permite darnos una mejor idea de los procesos de "renovación urbana" que no consideran las prácticas ni los usos previos de los lugares, creando lugares excluyentes lo que explica la escasa apropiación por parte de las comunidades. Este marco nos permite entender las lógicas que posibilitaron la creación del Parque del Renacimiento en el globo C del Cementerio central sobre las fosas comunes del 9 de abril, proceso ante el que se alzaron pocas voces. La inclusión de la escultura *Hombre a caballo* de Fernando Botero frente a esta violenta y silenciosa intervención hace eco a los ejemplos antes mencionados que parece responder a lo que Darío Gamboni caracteriza como "ideología del progreso que ve la *tabula rasa* como un prerrequisito para la construcción de un nuevo mundo purificado" (Gamboni, 2002, p. 90).

Fernando Botero. *Hombre a caballo*. 2001. Bronce. Entrada al Parque de Renacimiento, Bogotá.

El proyecto de la alcaldía de implementar el Parque Metropolitano de La Reconciliación nos muestra una continuación de lo iniciado en la administración de 1998-2000, que podríamos identificar como una iconoclasia "desde arriba" (Gamboni, 2014, p. 33-34). Lo que impidió esta demolición fue justamente la reacción ciudadana de las artistas Beatriz González y Doris Salcedo, quienes al ver el inicio del proceso (se demolieron dos de los seis columbarios), hicieron sentir sus voces de protesta e intervinieron públicamente señalando la importancia de preservar la memoria de dichas construcciones. Esa intervención tuvo tres consecuencias que modificaron la percepción pública de los edificios hasta entonces: 1. El área del globo B fue declarada Sector de interés cultural del Distrito Capital por el decreto 396 del 2003; 2. El alcalde Antanas Mockus escribió sobre los tímpanos de los cuatro columbarios que quedaron en pie, la frase "La vida es

sagrada", marcando con ello una nueva forma de apropiación de su imagen por parte de los ciudadanos. 3. Por iniciativa de González y Salcedo el Instituto Distrital de Cultura y Turismo organizó el foro *Memoria, Arte y Ciudad* en el que se discutieron cuestiones sobre preservación de cementerios patrimoniales y se presentaron varios casos de intervenciones artísticas contemporáneas[9].

9 Este foro tuvo lugar en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, del 10 al 12 de noviembre de 2003.

En la administración del siguiente alcalde, Luis Eduardo Garzón (2004-2008), "se emitieron normas tendientes a la recuperación de la Memoria Histórica en Bogotá" que posibilitaron que "la administración gubernamental pudiera incluir en el Plan Director del Parque de la Reconciliación la instalación de un Monumento sobre la Memoria como un elemento central en el proceso de recordación y respeto a las víctimas de la violencia en Colombia" (Guglielmucci & Suárez, 2013, p. 25). Adicionalmente, se le asignó al globo b la categoría de conservación tipológica[10] con lo cual se impedía la demolición total o parcial de los columbarios, que impidió que se implementara el plan director del parque realizado por el arquitecto Rogelio Salmona en el que se establecía la refuncionalización de los edificios mediante su destrucción parcial.

10 Resolución 1059 de 2007 de la Secretaría Distrital de Planeación. Disponible en http://www.sdp.gov.co/transparencia/normatividad/actos-administrativos/resolucion-1059-de-2007.

***Auras anónimas*, el bicentenario y el acuerdo de paz**

Los albores de la celebración del Bicentenario y el tesón con que Beatriz González insistió públicamente sobre la importancia de preservar los columbarios produjeron finalmente efectos en el 2009 cuando logró que el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural aceptara su propuesta para la creación de la obra *Auras Anónimas*. Sólo un año después, en esa ciudad desmemoriada se corrigió la letra y se propuso la implementación del Centro de Memoria Paz y Reconciliación en el mismo predio, contiguo a los columbarios, esta vez con una exhumación previa, con lo que se estableció una fuerte conexión con los sentidos que la obra hacía emerger, mientras que el Centro tenía como misión "reconstruir y transmitir la memoria de las víctimas por medio de bases de datos o símbolos que inviten a pensar en ellas como sujetos político-jurídicos o ciudadanos" (Guglielmucci & Suárez, 2013, p. 29). El establecimiento de *Auras anónimas* como

una obra efímera implicó que no se tuviera en cuenta su preservación, por lo que en el Plan Director del Parque Metropolitano Calle 26 (Reconciliación), se estableció que el lugar "contará con un escenario al aire libre, uno cubierto, canchas deportivas, ciclorrutas, un área de recreación infantil, estacionamiento, zonas verdes, andenes arborizados, entre otros" [11]. Específicamente en el área correspondiente a los columbarios el decreto ubica los jardines y las zonas de circulación peatonal. Es decir que nunca se concretó un compromiso de continuar un programa de intervenciones artísticas en los columbarios, sin embargo, tampoco se desmontó Auras anónimas ni se hizo mantenimiento del lugar[12] . Esto devino en un deterioro progresivo de los edificios y de la obra por lo que hoy están rodeados por una cita amarilla de "peligro" dado que los edificios requieren un refuerzo estructural.

11 Decreto 067 de 2010 de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

12 Sería objeto de otra investigación reunir la recepción múltiple de la obra. Vale destacar, por ejemplo, lo planteado por Castro & García (2015) quienes señalaron la falta de vínculo de la obra con los marmoleros que trabajan "dándole la espalda" a la obra. A partir de ello proponen esta no-relación como ejemplo de dos tipos de memoria: la memoria artesana y la memoria artística".

Auras anónimas en 2018. Foto de la autora.

En el año 2014 se declara la Avenida Jorge Eliécer Gaitán (Calle 26) como "Eje de la paz y la memoria"[13] con el objetivo de "fortalecer un espacio urbano de reconocimiento y remembranza de los hechos y víctimas de la violencia, a partir de transformaciones en torno a los Conjuntos Monumentales de Espacio Público [...] con el fin de contribuir a la reparación integral de las víctimas de hechos violentos ocurridos en la historia reciente de la ciudad y el país" [14]
. Este decreto promulgado durante la alcaldía de Gustavo Petro (2012-2015) está en consonancia con la "Ley de víctimas y restitución de tierras" dada en 2011, según la cual se abre la posibilidad de la "construcción de monumentos públicos en perspectiva de reparación y reconciliación" [15], del avance de los diálogos de paz y la necesidad cada vez más apremiante del reconocimiento y reparación de las víctimas del conflicto armado en Colombia. De acuerdo con lo planteado por el Grupo de Investigación sobre Reparaciones Simbólicas:

> Los columbarios, como lugar físico para recordar un conflicto que por generaciones ha desgarrado a la nación, constituyen un espacio para el compromiso público con el pasado de la nación y para el diálogo continuo para definir el presente y el futuro. Como tales, los Columbarios tienen gran potencial para acercar a la gente al proceso de reconciliación nacional como participantes comprometidos y agentes de la renovación social. Esta oportunidad no debe perderse [16] .

El proyecto del parque metropolitano de La Reconciliación no sólo no contempla la conservación integral de los edificios, sino que ignora la transformación de significado que implicó la permanencia de *Auras anónimas* en el contexto antes mencionado. Un paso más en la aparente inminencia de esta destrucción se produjo en febrero de 2018 cuando se modificó el estado de protección de la zona para demoler las galerías (no las columnas) y se proyectó construir un auditorio y salas de lectura [17]. Esta decisión implicó nuevas reacciones públicas exigiendo la conservación y restauración de los edificios y la obra en forma de manifiestos[18], numerosas notas

13 Decreto municipal 632 de diciembre de 2014..

14 Ibid. En este decreto se incluyen desde los parques del Renacimiento y la Reconciliación, pasando por el Cementerio Central, el proyectado Museo Nacional de la Memoria, hasta cubrir el área del Centro Internacional San Martín y la zona de Monserrate.

15 República de Colombia, "Ley de víctimas y restitución de tierras", en http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/ley-de-victimas/ley-de-victimas--y-restitucion-de-tierras 2011.

16 En 2016, el grupo "Symbolic Reparations Research Project", constituido por profesores especializados en las relaciones entre arte y derechos humanos de las Universidades de Harvard, Boston y Connecticut hicieron una declaración pública en que señalaron la importancia de restaurar y preservar el conjunto arquitectónico de los columbarios y la intervención Auras Anónimas como monumentos para la reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado en Colombia. Disponible en http://www.symbolicreparations.org/projects-publications-/position-paper-re-the-columbarios-of-the-central-cemetery--bogota-colombia/. Traducción de la autora.

17 Acta no 2 de 2018 del Consejo Distrital de Patrimonio Cultural.

de prensa[19] , exposiciones[20] y documentales[21] que evidencian la importancia de la obra en términos de su capacidad de activar la discusión pública sobre la memoria de los más de ochenta mil desaparecidos en el conflicto armado colombiano. Más allá del resultado de este proceso, que por ahora es incierto, la puja por su conservación la instaura como un lugar de debate sobre las memorias de la violencia en Colombia.

18 Además del manifiesto público del grupo Symbolic Reparations, también hay una petición en change.org disponible https://www.change.org/p/consejo-distrital-de-patrimonio--cultural-salvemos-los-columbarios-del-cementerio-central-de--bogot%C3%A1

19 Entre ellos "En defensa de la memoria", El Tiempo, agosto de 2018; Rubén Chababo, "Una visita a la casa de los muertos", El Espectador, 21 de agosto de 2018.

20 La exposición "Recuperar el aura", a cargo de Mario Omar Fernández, profesor del Departamento de Arte de la Universidad de Los Andes, Colombia, reunió un conjunto de documentos preparativos de la obra, fueron exhibidos en la Procuraduría General de la Nación de Colombia. Parte de este material, más otra documentación relativa a discusiones públicas más recientes contra su demolición fueron exhibidas en Buenos Aires en la exposición Memoria en vilo. Auras anónimas de Beatriz González, en el Centro ESPIGAS del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín del 26 de marzo al 26 de junio de 2019. Reproducciones de Auras anónimas han tenido un importante lugar en la retrospectiva de Beatriz González itinerante por el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el Instituto de Arte Contemporáneo KW de Berlín durante 2018 y comienzos de 2019.

21 El proceso de creación de la obra es objeto del documental de Diego García Moreno, Beatriz González ¿Por qué llora si ya reí?, Lamaraca Producciones, 2010. Sobre el proceso de deterioro y la polémica se centra el documental Cinta amarilla, de dirigido por Yanina Valdivieso y Vanessa Bergonzoli, producido por Display None (2019)

Referências

Castro Roldán, A. & García, D. (2015). La memoria colectiva y la muerte en el Cementerio de Bogotá. *Amerika, 12.* https://doi.org/10.4000/amerika.6342

Gamboni, D. (2002). Image to destroy, indestructible image. In B. Latour & P. Weibel (Eds.), *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art.* The MIT Press.

Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución francesa*. Cátedra.

Groys, B. (2017). Más allá del Síndrome de Estocolmo. *Catálogo Beatriz González 1965-2017*. CAPC; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; KW.

Guglielmucci, A. & Montañez, R. S. (2013). Paisajes de memoria. El intrincado affaire entre el centro de memoria, paz y reconciliación y el cementerio central de Bogotá, Colombia. *Publicar*, *11*(15).

Morris, I. (2011). *En un lugar llamado El Cartucho.* Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Rodríguez, M. I. (2017). *Conversaciones con Beatriz González*. Catálogo Beatriz González 1965-2017. CAPC; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; KW.

Vanegas Carrasco, C. (2015). In-visibilidades de la estatua doble del prócer colombiano Antonio Nariño. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, *42*(2), 385–410, https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/53341.

O corpo do artista leva a arte à rua: as performances e o ativismo político de Paulo Bruscky em tempos de ditadura militar

The Artist's Body Takes Art to the Street: Paulo Bruscky's Performances and Political Activism in Times of Military Dictatorship

El cuerpo del artista lleva el arte a la calle: las performances de Paulo Bruscky y el activismo político en tiempos de dictadura mílitar

Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

RESUMO

O objetivo deste texto é refletir sobre as práticas conceitualistas, centrando o foco na produção do artista pernambucano Paulo Bruscky (1949), produzida entre os anos 1970, período dos temidos "Anos de Chumbo", e a década seguinte, quando os estertores do poder passaram por afrouxamento. Com convicção e contumácia, o artista desenvolveu um processo criativo experimental e transgressor, de forte viés político, com o objetivo de desafiar e ironizar o regime militar. Bruscky produziu uma arte de resistência, numa época em que muito poucos mostraram tal ousadia; atuou como um "artivista", em uma época em que esse termo era praticamente desconhecido e a expressão "conceitualismos do Sul", ainda não havia adquirido o significado atual. Entretanto, apenas nas duas últimas décadas a produção do artista angariou reconhecimento e visibilidade no circuito internacional.

Palavras-chave: Paulo Bruscky, arte experimental, arte e política, conceitualismo, ativismo

ABSTRACT

The objective of this text is to reflect on conceptualist practices, focusing on the production of the Pernambuco artist Paulo Bruscky (1949), produced between the 1970s, the period of the feared "Years of Lead", and the following decade, when the death throes of power have undergone relaxation. With conviction and determination, the artist developed an experimental and transgressive creative process, with a strong political bias, with the aim of challenging and ironizing the military regime. Bruscky produced an art of resistance, at a time when very few showed such daring; He acted as an "artivist", at a time when this term was practically unknown and the expression "Southern conceptualism" had not yet acquired its current meaning. However, only in the last two decades has the artist's production gained recognition and visibility on the international circuit.

Keywords: Paulo Bruscky, experimental art, art and politics, conceptualism, activism

RESUMEN

El objetivo de este texto es reflexionar sobre las prácticas conceptualistas, centrándose en la obra del artista pernambucano Paulo Bruscky (1949), producida entre la década de 1970, período de los temidos "Años de Plomo", y la década siguiente, cuando el control del poder se aflojaba. Con convicción y contumacia, el artista desarrolló un proceso creativo experimental y transgresor, de fuerte sesgo político, con el objetivo de desafiar e ironizar al régimen militar. Bruscky produjo un arte de resistencia en una época en la que muy pocos mostraban tal osadía; actuó como "artivista" en un momento en el que este término era prácticamente desconocido y la expresión "conceptualismo sureño" aún no había adquirido su significado actual. Sin embargo, sólo en las dos últimas décadas la obra del artista ha ganado reconocimiento y visibilidad en el circuito internacional.

Palabras clave: Paulo Bruscky, arte experimental, arte y política, conceptualismo, activismo

Almerinda da Silva Lopes é Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, com atuação nos cursos de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e em História (PPGHIS). É Mestre em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1989), Doutora em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), com bolsa-sanduíche na Universidade de Paris I. Realizou pós-doutorado na Universiddade de Paris I (2002). É pesquisadora de Produtividade do CNPq (Nível 1B).
https://orcid.org/0000-0001-5075-7843 | almerindalopes579@gmail.com

Introdução

O clima tenso gerado pelo sombrio regime antidemocrático em vigor no Brasil, e na maioria dos países da América do Sul, não impediu que a geração de jovens artistas que então emergia criasse uma arte engajada, enquanto resistência e meio de contestação aos imperativos da ditadura, o que gerou ameaça, perseguição, prisão e destruição de obras. Recorrendo a ações inusitadas e a materiais precários, esses jovens artistas desenvolveram propostas que subverteram os preceitos e as linguagens convencionais, pondo fim ao longo e persistente período de duração da abstração concretista e a outras práticas vanguardistas, respaldadas no regime da visibilidade.

Na impossibilidade de discorrer, neste texto, sobre um número mais expressivo de artistas e obras produzidas durante esse longo período de exceção, a reflexão se concentra na produção do artista pernambucano Paulo Bruscky (1949), que parece ter sido, senão o primeiro, um dos pioneiros artivistas brasileiros, a produzir desde o final dos anos de 1960, e ao longo da década de 1970, obras "conceitualistas" de teor político.

A expressão "conceitualismos latino-americanos" foi cunhada pelo historiador espanhol Simón Marchán Fiz na primeira edição da obra que se tonaria uma dos mais emblemáticas reflexões ao apontar, com muita propriedade, as especificidades e singularidades das práticas conceituais dos países periféricos, distinguindo-as das produções congêneres dos centros hegemônicos. Em sua obra *Del arte objetual al arte del concepto* (1972), Marchán Fiz observa que, por atuarem em países sob constante ameaça e pressão política – nos tempos que alguns teóricos nomearam de "anos difíceis" ou "anos perdidos" –, produziram um gênero de obras que se diferencia das práticas desenvolvidas nos Estados Unidos e na Europa Central. Entretanto, deve-se considerar que essa publicação é praticamente contemporânea de *Seis anos: a desmaterialização do objeto artístico* (1966-1972), coletânea de textos selecionados e apresentados cronologicamente pela autora, a crítica de arte estadunidense Lucy

R. Lippard (1997). Embora o foco principal da reflexão da crítica se concentre na produção dos artistas que circularam nas exposições que ela organizou em instituições daquele país, ela percebia forte tendência à substituição do objeto físico e do produto final por conceitos, ideias, descrições, textos, esboços, projetos para atuação em grande escala. Segundo Lippard, isso tanto desvelava as fronteiras que separam a arte das vanguardas da arte contemporânea, em que as obras de natureza sintático-formal davam lugar a propostas de natureza semântica, como mostrava que a ditadura da estética greenberguiana chegava ao fim. A crítica percebia também na produção de algumas artistas mulheres estadunidenses, algo de feminino ou político, tema que apenas mais tarde ganharia destaque nas discussões sobre a arte da contemporaneidade, bem como o significado da produção das congêneres sul-americanas[1].

1 Entretanto, em um dos textos dessa obra, a crítica faz uma ressalva em que deixa patente seu desconhecimento da arte conceitualista sul-americana. Afirma que foi na viagem que realizou na companhia do crítico francês Jean Clay à Argentina, ao visitar a cidade de Rosário, sentiu-se impactada com o trabalho desenvolvido em Tucumán Arde (1968). Tanto é, que no texto Escape Attempts (1972, p. XX), referiu-se a uma ação de caráter político, desenvolvida por Graciela Carnevale (artista que havia integrado as ações de Tucumán Arde).

Embora se revelasse atenta ao que ocorria no âmbito artístico internacional, a destemida geração de jovens do "Cone Sul" criou uma heterogeneidade de proposições experimentais, individuais e coletivas, que mais que simples imitações ou adaptações daquilo que lhes chegava dos centros hegemônicos, o supracitado historiador espanhol relacionou com a realidade sócio-política dos países em que os artistas latino-americanos atuavam, o que significa que estes buscavam aproximar a arte da vida. Para fazer circular ou veicular essas propostas – a maioria dotada de forte conotação política, no sentido de que ironizavam e denunciavam os desmandos do poder militar e a realidade social do país –, os artistas prescindiram dos museus, chamados por eles de instâncias elitistas, seletivas e controladas pelos órgãos de repressão militar. Tais propostas circularam, assim, de maneira marginal e desafiadora, tendo como suporte o próprio corpo do artista ou o Correio, o órgão oficial de comunicações, o que era por si só uma grande ironia. O Correio era tido pelos usuários como um meio rápido, seguro, relativamente barato, e um serviço democrático, ao qual todos tinham acesso, desde que seguissem as normas para efetuar as respectivas postagens e pagassem as taxas decorrentes dos serviços prestados. No Brasil, havia suspeitas da existência de provável controle daquilo que era postado, embora não fossem confirmados casos de violação de

correspondência. A grande quantidade de envelopes postados e endereçados a receptores de inúmeras partes do planeta, contendo imagens, mensagens ou textos denunciando a repressão e a tortura imposta pela ditadura política, constituiu uma enorme rede de comunicação subterrânea. Essa rede, além assegurar a entrega sem que os trabalhos fossem apreendidos pela censura, o que dificilmente ocorreria se tivessem sido expostos em instituições culturais: museus, galerias, escolas... Exemplo disso foi o fechamento da II Exposição Internacional de Arte Correio, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, na sede dos Correios em Recife (1976), que também patrocinou a mostra, pouco depois da inauguração, além da apreensão e destruição das obras pelos órgãos de repressão militar.

Inspirando-se no gesto ousado e irônico de Marcel Duchamp, que retirou o objeto da esfera particular da arte e o inseriu no âmbito irrestrito da vida, a geração de jovens que então emergia propunha a essas propostas experimentais e vivenciais, fundir arte e ativismo político. Embora muitos jovens artistas produzissem, na época, ações performáticas e outros gêneros de propostas conceituais e experimentais, daremos destaque neste texto apenas a algumas proposições dessa natureza, idealizadas pelo pernambucano Paulo Bruscky.

O jovem artista autodidata, mesmo vivendo e atuando distante de polo cultural hegemônico do país, se mostrava bem informado sobre as experimentações e os novos fenômenos artísticos gerados em diferentes lugares do mundo, desenvolvidas a partir do início do século XX. Essas informações lhe chegavam através do trânsito que empreendia frequentemente por diferentes localidades, em visita a bienais e outros eventos culturais. A leitura de revistas e outras publicações nacionais e internacionais talvez tenha sido a fonte que mais contribuiu para que o artista tomasse ciência da diversificada gama de transformações artísticas em processo naquele momento: das experiências teatrais às propostas antiestéticas, das atitudes anárquicas e ações insólitas instauradas pelos signatários do dadaísmo e do futurismo; da praxe libertária articulada por Jackson Pollock

na *Action Painting* à irreverência do pensamento e das ações propostas pelos signatários dos grupos Fluxus e Gutai.

Assim, ao iniciar sua trajetória no final dos anos de 1960 como desenhista, por cujas obras recebeu importantes prêmios em salões, na década seguinte se tornaria mais conhecido pelas proposições experimentais dotadas de ironia. Por refutar as instituições culturais, consideradas por Bruscky instâncias judicativas, seletivas e de musealização dos objetos estéticos destinados ao mercado burguês, iria realizar ações performáticas e intervenções urbanas em espaços alternativos e ativos.

Mostrava-se, portanto, em perfeita sintonia com as tendências artísticas processuais e vivenciais que se expandiam e se diversificavam naquele momento no mundo, quando a arte se desmaterializava e esgarçava as fronteiras entre os processos, meios e linguagens. Recorrendo a uma produção híbrida, heteróclita e polissêmica, Bruscky punha em xeque a chamada "arte pura", o produto "bem acabado" e duradouro, realizando trabalhos e ações de caráter volátil ou efêmero.

A ideia, a ação e a experiência propostas pelo artista visavam a interação do público ativo, e substituíam os tradicionais meios, suportes, materiais e até o objeto artístico resultante de um fazer técnico específico. Subvertiam, portanto, o tradicional conceito de espectador, demovendo-o da posição contemplativa ou passiva para tornar-se agente interativo e participativo, e sem o qual a obra não se completa ou se concretiza plenamente. O artista passaria também a se apropriar de um espectro inesgotável de materiais: dos mais elementares e orgânicos, aos mais inusitados e às sofisticadas tecnologias de ponta então disponíveis. Esses elementos, incoerentes ou díspares, angariavam novo sentido nas ações performáticas, intervenções urbanas e em outras práticas experimentais, reveladoras da aproximação entre arte e vida, como resultado do trânsito e do olhar que o artista lançava sobre a própria realidade.

Se as novas formulações e configurações artísticas se distanciavam das práticas utópicas e dos valores transcendentais precedentes,

centravam agora forças na irreverência político/crítica, ao voltar-se prioritariamente para a realidade e para as mazelas dos novos tempos, foco da obra tanto de Bruscky como de muitos outros artistas latino americanos, objeto de interesse da investigação que desenvolvemos. Isso também explica a razão pela qual a maioria das proposições criativas e vivenciais por eles realizadas terem deixado a esfera fechada e restrita do ateliê para ocorrer no espaço público. Essas práticas confirmavam a vontade de estabelecer novas relações espaço-temporais, em um período em que tais prerrogativas eram negadas ou rigidamente controladas, transformando-se em estratégias dos artistas para criticar, protestar e tentar reverter a falta de liberdade para agir, expressar e comunicar.

O corpo do artista tornava-se o suporte e a caixa de ressonância dessas ações vivenciais efêmeras, realizadas em ruas e praças, ou seja, à margem da zona de conforto do museu ou do "cubo branco", para atingir um público mais amplo e ativo, democratizando-se. Tal processo transformava a ideia de ausência em presença, ou seja, deslocava a prática tradicional centrada nos processos de representação ilusionista do corpo humano para voltar-se para a encenação do corpo vivo, interacional, com a participação ativa do público.

No caso específico do Brasil, as proposições que conectavam arte e vida foram deflagradas pelos *Parangolés* (1965), pela *Tropicália* (1967) e por *Apocalipopótese* (1968), de autoria de Hélio Oiticica; pelas "experiências sensoriais" iniciadas com A Casa é o Corpo (1968), de Lygia Clark, e por *Roda dos Prazeres* (1968), de Lygia Pape. Para se transformarem plenamente em obras vivas, as capas coloridas dos chamados *Parangolés*, elaboradas com pedaços de tecido, papel, plástico, formando uma espécie de *patchwork*, "precisam ser vestidas, evoluir no espaço". Essas indumentárias precárias ou mal-ajambradas necessitam de um corpo físico vivo que lhes sirva de suporte, que as vivencie, experimente, movimente, coloque em ação e faça reverberar no espaço real suas camadas/superfícies de cor, gerando, assim, um processo de passagem da subjetivação do objeto ao devir do corpo performático, que atribui à capa o "esplendor de sentido do acontecimento como puro acontecimento

do nascimento de sentido" (Gil, 2004, p. 200). Essa convocação do corpo do participante ativo para vivência ou experiência espontânea "que une arte, teatro, música e dança" (Canongia, 2005, p. 59) assume, também, posição central nas experimentações das duas artistas acima citadas, sendo que a plenitude vivencial e sinestésica não acontece sem a participação ativa do público.

A referida proposta de Oiticica e as das artistas citadas seriam ressignificadas e desdobradas nas ações e experimentações de outros artistas brasileiros, como Antônio Manuel, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Paulo Bruscky. Esses e outros artistas transformaram e atribuíram nova dimensão ou uma nova potência à presença física e psíquica do corpo na arte: a de corpo vivo. Demoviam, assim, a dimensão ficcional do corpo humano que se perpetuou por longo tempo ao ser representado e configurado visualmente de diferentes maneiras, mas sempre imóvel sobre um suporte. Bruscky e grande parte dos jovens artistas de geração se mostrariam conscientes de que, ao refutarem as instituições culturais e pela natureza efêmera das ações experimentais que propunham, essa produção que logo cairia no esquecimento, não chegaria a formular vínculos na memória e, consequentemente, a se inserir na história. Por essas e por outras razões, passaram a registrar as propostas performáticas e intervenções públicas por processos fotográficos, vídeos e filmes Super-8. As imagens, frases, mensagens e textos registrados eram depois multiplicados, por processos eficientes e relativamente baratos, recorrendo ao aparato tecnológico disponível naquele momento (máquinas eletrostáticas, offset, entre outros).

Esses processos de reprodução permitiam aos respectivos autores reutilizarem a documentação gerada em outros processos artísticos experimentais, por eles formulados ou pelos quais alguns também incursionaram. De modo especial na América Latina, inúmeras imagens, mensagens e ideias assim geradas circularam de maneira *underground*, enviadas a artistas e outros interlocutores de diferentes partes do mundo, alimentando o fluxo da rede de arte correio sem levantar qualquer suspeita da censura. Essa documentação iria contribuir também para a ampliação, diversificação, hibridi-

zação das linguagens e para a formulação de um amplo espectro de imagens híbridas. Mas esse acúmulo de documentos acabaria gerando alguns dos mais importantes e disputados arquivos de arte da contemporaneidade.

A realidade política brasileira como desafio à instauração de novos empreendimentos artísticos

Após a publicação do Ato Institucional no 5 (dezembro de 1968), quando ocorre o acirramento da repressão, muitos artistas brasileiros encontraram nas ações performáticas, *happenings*, intervenções urbanas e na rede de arte postal, entre outras proposições conceituais e experimentais, maneiras inusitadas de criticar e assumir uma posição de confronto à própria realidade.

O corpo adquiria, então, outra visibilidade e significação, ao ser repensado em toda a sua objetividade e complexidade física, fragilidade, desamparo, contingência e instabilidade. Contribuiu para a reconfiguração e ressignificação radical da noção e percepção do corpo físico e mental, a evolução dos estudos do comportamento e as pesquisas da psicanálise, entre outros domínios da ciência. O corpo deixava de ser visto como carne e individuação para transformar-se em suporte, matéria, linguagem, sistema significante de alegorização, ritualização, teatralização e possibilidade de reinventar e reavaliar a vida através da arte. E se essa não deixava de ser uma maneira ambivalente ou obsessiva de superar a contingência e a corporeidade, também sinalizava o desejo do corpo de se mostrar e de ser visto como meio expressivo, objeto artístico e potência criativa (Miranda, 2011, pp. 157-158).

Entre o final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970, um número excepcional de artistas faria das performances e de outras práticas processuais instrumentos potentes e singulares de expressão. Todavia, a crítica brasileira, salvo raras exceções, não revelaria grande apreço por elas: uns certamente para não se comprometerem ou por temerem sofrer sanções políticas, dado o alto teor irônico ao regime militar em que se balizava a maioria dessas novas

proposições experimentais; outros por terem sido pegos de surpresa e não se sentirem devidamente preparados para discorrer sobre essas novas ações conceituais. A falta de um instrumental teórico que servisse de embasamento ou de respaldo ao discurso crítico contribuiu, de alguma maneira, para tal indiferença às novas linguagens que tomavam impulso no eixo Rio de Janeiro/São Paulo.
A mesma dificuldade de recepção da arte contemporânea também seria constatada por alguns teóricos internacionais, a exemplo de Nicolas Bourriaud, que assim se posicionou sobre a questão:

> Críticos e filósofos, em sua imensa maioria, não gostam de abordar as práticas contemporâneas: assim, elas se mantêm essencialmente ilegíveis, pois não é possível perceber a sua originalidade e sua importância analisando-as a partir de problemas resolvidos ou deixados em suspenso pelas gerações anteriores. (Bourriaud, 2009, p. 9)

No contexto brasileiro não se pode deixar de ressaltar, porém, a contribuição daqueles que promoveram e estimularam as produções experimentais, entre os quais os críticos, curadores e historiadores Walter Zanini e Frederico Morais. O primeiro transformou o Museu de Arte Contemporânea da USP – durante sua longa gestão como diretor da instituição entre o final dos anos 1960 e ao longo da década de 1970 – e as curadorias que realizou na Bienal de São Paulo nos principais polos acolhedores das novas proposições, acabando por contribuir, ainda, para a institucionalização da arte experimental e processual. Frederico Morais, por sua vez, além de ter sido um dos criadores da Sala Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – polo estimulador dessas novas proposições –, participou como artista de algumas ações experimentais e se tornou o mentor intelectual e o organizador, desde 1968, de importantes eventos públicos dessa mesma natureza. Estes últimos contariam com a presença de artistas de diferentes experiências e trajetórias, atuantes em diferentes estados, assumindo, portanto, um cunho descentralizador. Entre eles vale citar: *Do Corpo à terra* (1970), realizado no Parque Municipal e na Serra do Curral, em Belo Horizonte (Minas Gerais); *Arte no Aterro* (1970) e *Domingos da*

Criação (1970), ambos na área externa do Museu de Arte Moderna, no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, nos quais o ato criativo se sobrepunha ao resultado ou à geração de um produto final. Participaram desses eventos, entre outros artistas, Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Hélio Oiticica, Luiz Alphonsus. No primeiro evento citado, Cildo Meireles causou grande celeuma com a apresentação de *Tiradentes: totem-monumento* ao preso político, ateando fogo em galinhas vivas, amaradas a um mastro de madeira, como forma de protesto à violência e à tortura militar, no chamado "pau-de-arara"[2]. Artur Barrio espalhou em diferentes locais do centro do Rio de Janeiro e lançou nas águas do Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte – conhecido local de desova, pela polícia, dos cadáveres torturados até à morte – inusitados objetos que simulavam corpos, confeccionados com detritos, tecido, ossos e sangue, as *Trouxas ensanguentadas.*

2 Era chamado de pau-de-arara o instrumento de tortura aplicado aos presos políticos, que consistia em amarrar as pessoas em uma estrutura de madeira, em pé ou de cabeça para baixo, submetendo-as a práticas de crueldade como queimar o corpo com cigarros, espetar instrumentos pontiagudos sobre as unhas ou submeter o corpo a choques, para fazê-las confessar culpas ou responsabilidades por fatos que elas muitas vezes não haviam cometido.

Embora na época da realização desses eventos, Paulo Bruscky estivesse entre os mais profícuos criadores de trabalhos experimentais e conceituais, não foi convidado a participar, sendo preterido por viver e atuar em Recife (Pernambuco), distante do principal eixo cultural brasileiro.

Entre as propostas elaboradas por artista estava a publicação de anúncios irônicos e bem humorados, referentes a exposições, aparelhos e outros inventos ficcionais ou imaginárias, nos classificados dos jornais de grande circulação, como o *Diário de Pernambuco*, o *Jornal do Brasil Revista* e a revista *Classificada*, criada por ele em associação com Daniel Santiago (1977). O exemplo a seguir dá ideia do teor do anúncio de uma das invenções utópicas do artista: "Vende-se o projeto de uma máquina de filmar sonhos com filmes (preto e branco ou colorido), sonorizada, marca Bruscky. Assista a seus sonhos tomando o café da manhã" (Bruscky, 1977, p. C-21).

O objetivo do artista com esse gênero de publicação era instigar a reflexão e provocar a reação imediata do leitor. Nesse sentido, chegou a afirmar surpreender-se algumas vezes com o número de respostas recebidas dos interlocutores, que variavam entre o elogio

e o riso, a indignação e o insulto. Mas, segundo ele, as diferentes reações eram positivas e equivalentes, pois revelavam diferentes maneiras do receptor se posicionar e opinar sobre algo que o provocou e mobilizou de alguma maneira.

Foi também um dos primeiros artistas brasileiros a recorrer a diferentes mídias e a realizar ações reveladoras do engajamento político/crítico do autor. Algumas dessas ações foram reprimidas pela censura e o artista condenado em três diferentes vezes à prisão. Outras, ao serem submetidas pelo artista a salões e mostras institucionais, acabariam recusadas.

As intervenções urbanas, ações performáticas e outras práticas processuais, idealizadas por esse ativista pernambucano tiveram alguma dificuldade de serem apresentadas, dado o estranhamento que geravam e a ironia à realidade social e política do país. Mas a rejeição também atestava a relação conflituosa que se estabeleceu entre a censura política e a ousadia artística.

Se, como citado, o emblemático Grupo Fluxus e o grupo japonês Gutai foram referências importantes para as proposições criativas formuladas por Paulo Bruscky, o brasileiro acabaria transitando por ambas as agremiações, mediante a troca de correspondência com seus respectivos signatários e promovendo exposições e palestras, entre outras formas de divulgação das ideias e do trabalho desses grupos internacionais no Brasil. Se isso permitiu a outros artistas tomarem ciência das ações e proposições irreverentes dos mesmos, a comunicação em rede estabelecida pelo pernambucano com esses e outros artistas de todas as partes do mundo acabou gerando um grandioso arquivo de correspondências e obras que o artista preserva em seu ateliê. Segundo o artista, esse arquivo documental ultrapassa os "70 mil itens de arte contemporânea, algo que nenhum museu tem", o que faz com que esse legado seja, na atualidade, disputado por instituições e colecionadores de diferentes partes do mundo.

Do caráter experimental à aproximação entre arte e vida

Para o artista brasileiro, pesquisador perspicaz e convicto, apropriar-se de maneira peculiar e bem humorada de referências extraídas da alta e da baixa cultura, erudita ou popular; explorar a possibilidade de sobrepor diferentes mídias, suportes, processos artesanais ou tecnológicos e materiais naturais, orgânicos e industriais, nunca foi problema ou obstáculo para produzir uma ampla gama de imagens, textos, poemas visuais, arte correio, projetos, esboços, entre outros gêneros de proposições criativas.

Para o artista brasileiro, pesquisador perspicaz e convicto, apropriar-se de maneira peculiar e bem humorada de referências extraídas da alta e da baixa cultura, erudita ou popular; explorar a possibilidade de sobrepor diferentes mídias, suportes, processos artesanais ou tecnológicos e materiais naturais, orgânicos e industriais, nunca foi problema ou obstáculo para produzir uma ampla gama de imagens, textos, poemas visuais, arte correio, projetos, esboços, entre outros gêneros de proposições criativas.

De maneira similar ao que preconizaram outros artistas conceitualistas, Bruscky valorizou sempre muito mais o processo ou a ideia do que o produto final ou o objeto físico, até porque foi sempre um crítico da produção de trabalhos artísticos de impacto estético e de fácil consumo e mercantilização. Nesse sentido, mais que de se preocupar em expor objetos artísticos, buscaria por meio de uma ampla gama de ações poéticas, realizadas em locais públicos, problematizar e potencializar a observação e a reflexão crítica dos transeuntes, criando uma espécie de digressão e estranhamento no fluxo cotidiano ou habitual desses espaços. Chegaria mesmo ao extremo de submeter seu próprio “corpo político” a experiências médicas, como em *Meu Cérebro Desenha Assim* (1979). Para a realização dessa proposição, o artista contou com o apoio de especialistas do Hospital Público Agamenon Magalhães, na cidade de Recife, onde ele trabalhou. Além da devida assessoria técnica e científica, a instituição cedeu ao artista os equipamentos necessários à concretização do experimento.

Essa ação performática, gravada em vídeo em tempo real, mostra o artista deitado em uma maca hospitalar, com vários eletrodos conectados à cabeça, sendo submetido a um eletroencefalograma. A sequência de sinais emitidos pelo aparelho em forma de códigos ou gráficos, impressos sobre uma superfície de papel como tracejados que oscilam em maior ou menor extensão para cima ou para baixo, quebrando a horizontalidade das linhas, foram nomeados pelo artista de "desenhos de meu cérebro" e deram origem a livros de artista e uma série de imagens[3], que em nada se distinguiam de imagens geradas durante exames similares realizados por qualquer indivíduo, o que desmontava a ideia de artista como gênio e a pragmática da obra de arte.

3 Uma das edições do vídeo dessa ação performática foi adquirida pelo MoMA de Nova York.

Em *Arte Cemiterial* (1971), outra ação poética, irônica e bem humorada, o artista idealizou e encenou metaforicamente o seu próprio enterro. A ação teve início na sede da Empetur (Empresa Pernambucana de Turismo), com a distribuição do convite dos familiares para as exéquias: "A família Bruscky convida para o enterro da exposição de seu querido filho, primo, irmão, neto e amigo Paulo Bruscky", e segundo o próprio autor, simbolizava a morte da arte convencional (Freire, 2006, p. 93).

Os dizeres do convite foram impressos no verso de uma estampa popular que representa Cristo meditando no Horto das Oliveiras, pouco antes de sua morte. Além de ser usada como convite para a instalação, a imagem com o texto impresso foi distribuída àqueles que compareceram e participassem da performance/instalação, em que o artista foi fotografado deitado em um ataúde, rodeado por coroas de flores de plástico. Se a escolha de uma imagem com tais características é também um convite à reflexão sobre a morte e o caráter religioso que a envolve, os adereços inseridos na instalação, juntamente com o carro fúnebre, ironizavam o aparato empregado na ritualização e espetacularização da morte pelas sociedades ocidentais, e visavam promover uma reflexão sobre as fronteiras entre vida e morte.

O caixão foi lacrado e transferido para um carro fúnebre, preto, enfeitado com rosas vermelhas de plástico, sendo que, paradoxal e ironicamente, o artista acompanharia o cortejo pelas ruas centrais de Recife, posicionado ao lado do motorista. O carro acabaria sendo interceptado pela polícia e impedido de continuar circulando pelas vias públicas de Recife, enquanto a exposição acabou sendo fechada no mesmo dia em que foi inaugurada.

Em razão do caráter provocativo, é possível que a abordagem e a interdição tivessem sido previstas pelo artista. Nesse caso, o embate com a polícia reveste-se de sentido dúbio: traduz a repressão política e a interferência da censura na arte, mas aponta também para a dificuldade de aceitação e de inserção da arte experimental tanto nos espaços alternativos quanto no sistema artístico oficial. Por outro lado, pode-se concluir, pela interrupção do enterro, que a proposta não chegou a se concretizar na íntegra, pois certamente o autor teria preconizado um desfecho diferente para a mesma[4].

4 Com algumas modificações introduzidas pelo artista, a performance-instalação foi reeditada mais recentemente em exposições realizadas em diferentes instituições culturais, entre elas a Fundação Tomie Ohtake (2013).

Como uma espécie de desdobramento ou continuidade daquela ação inacabada, o artista convocava o público, já no ano seguinte, a participar de *Enterro Aquático* I. Desta feita, um caixão lacrado tendo a palavra *Arte* impressa no tampo, em letras garrafais, seria conduzido cerimoniosamente pelos participantes até uma das centenárias pontes que cortam a cidade, de onde assistiria o lançamento do caixão nas águas do Rio Capibaribe. Se o artista afirma tratar nesse *happening* da morte simbólica da arte, subliminarmente se referia, também, ao trágico fim dado ao corpo dos presos políticos, torturados até à morte nas prisões durante a ditadura.

No ano seguinte (1973), o artista pernambucano realizava novamente uma “ação fúnebre, *Enterro Aquático II*”, tendo atirado desta feita às águas do rio “um caixão infantil, alegorizando a morte do olhar ingênuo ou infantil sobre a arte”. Por esse viés, e salvaguardadas as devidas especificidades, talvez se possa buscar uma possível relação entre *Enterro Aquático I*, idealizado por Paulo Bruscky, e a supracitada proposição, encenada pouco tempo antes, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte por Artur Barrio, *Trouxas ensanguentadas.*

Se por meio dessas e de outras proposições, o artista tanto fazia a exaltação da vida como questionava a ideia de morte, como decorrência das atrocidades e da tortura impostas pelo regime ditatorial, em outras ações públicas desafiava e confrontava as determinações e a falta de liberdade impostas pelo poder, interrompendo ilegalmente o fluxo, através do questionamento, de instigação e do suspense.

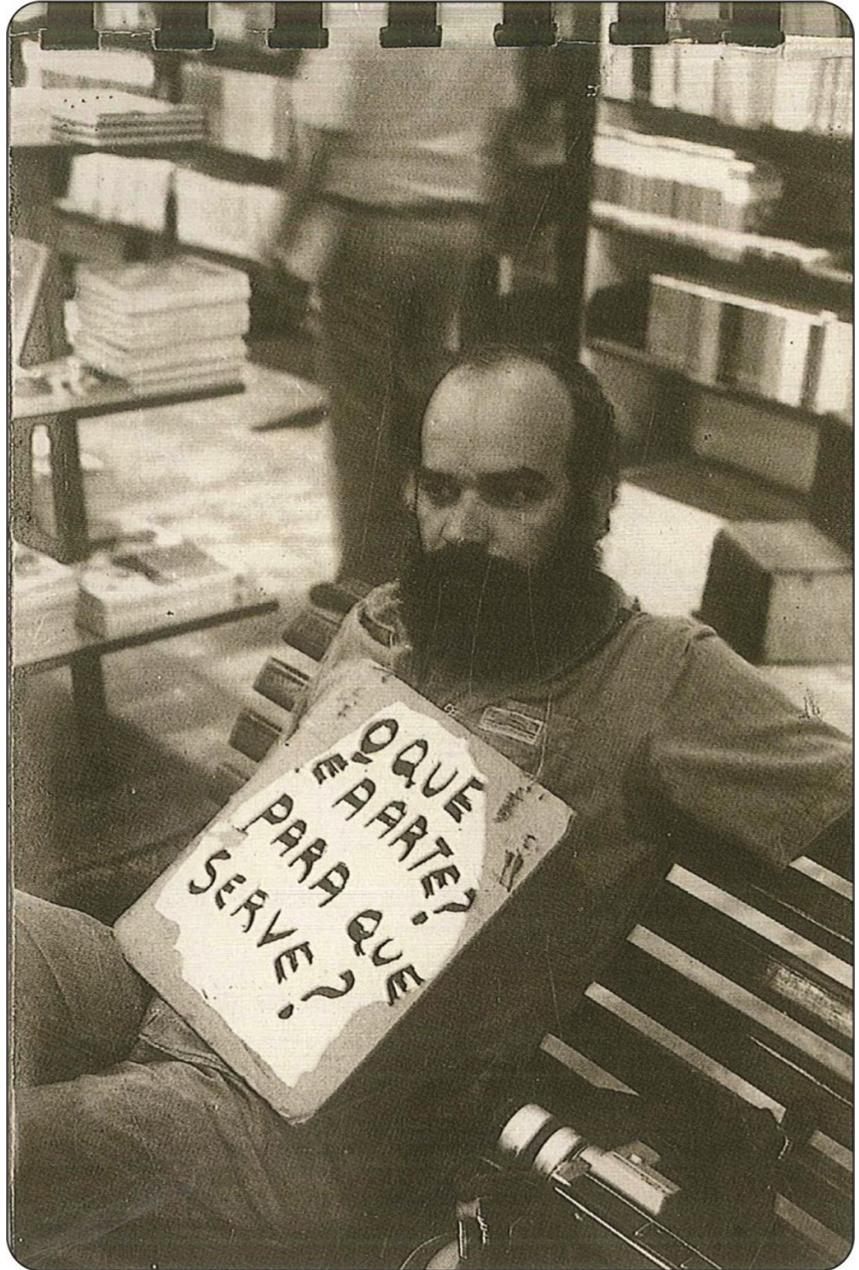
Paulo Bruscky, *Arte/Pare,* 1973. Super 8, ponte da Boa Vista, Recife, PE. Fonte: Freire, 2006, p. 88.

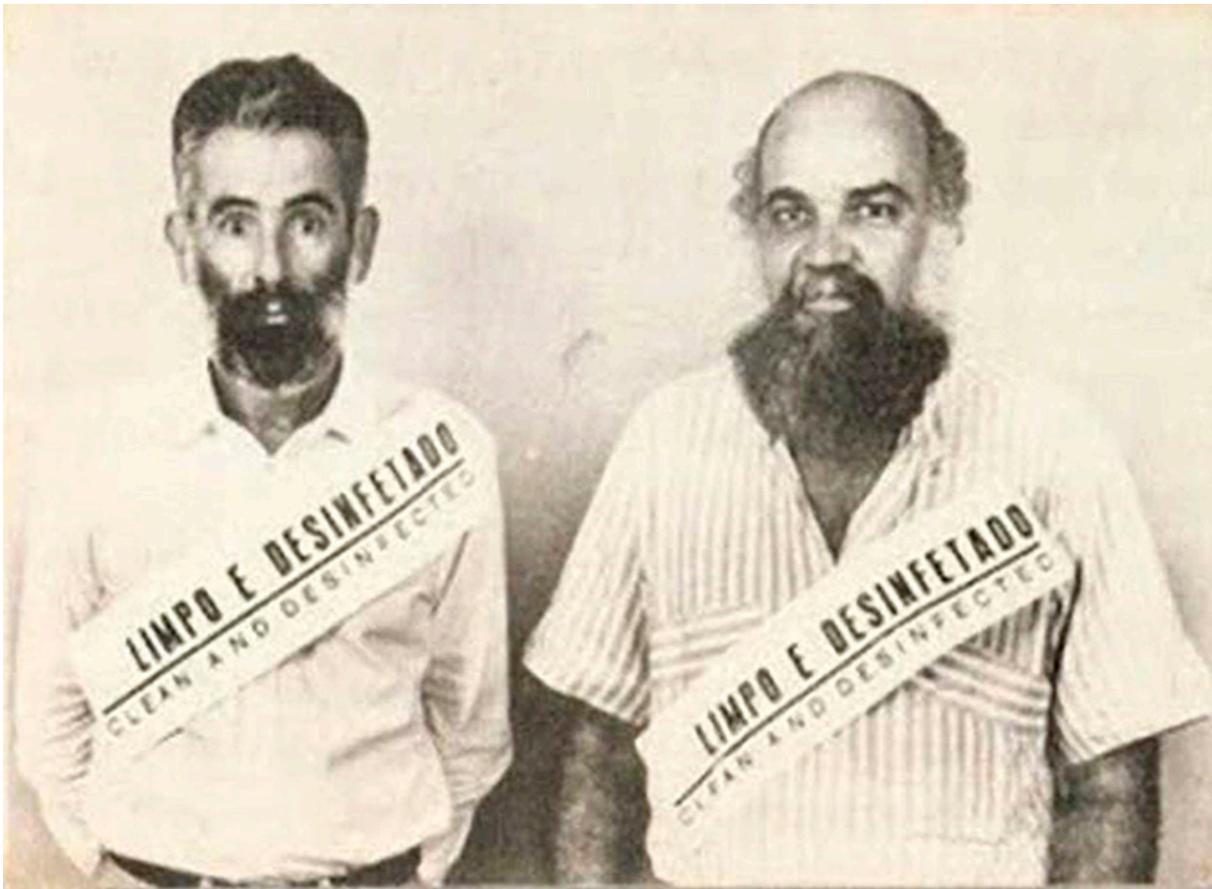
Em uma dessas intervenções, realizada no mesmo ano de 1973, Bruscky apropriava-se outra vez da antiga ponte da Boa Vista, em Recife – construída pelos holandeses no século XVII –, transformando-a em espaço cênico e palco de Arte/Pare, ação que se resumiu em amarrar nas grades da cabeceira da ponte, interditando todas as pistas e a faixa de pedestres, com uma simples fita nas cores verde e amarelo, para testar se o obstáculo conseguiria interromper ou desacelerar o trânsito. Sem se identificar, o artista permaneceu nas imediações, observando e filmando a reação e a iniciativa daqueles que transitam diariamente pela ponte, a pé ou de automóvel, sem se darem conta do significado e da história da

mesma. Se diante do obstáculo os carros paravam, formando rapidamente uma fila, a reação imediata dos transeuntes era a mesma: parar, olhar para todos os lados na tentativa de buscar entender o motivo da interrupção, mas logo depois vinha o impulso de vencer o obstáculo, saltando ou passando por baixo da fita, com o cuidado de não arrebentá-la. A afirmação do artista de que, em velocidade, nosso cérebro não consegue fixar grande parte do que está à nossa volta, parecia se confirmar, pois se a reação imediata dos motoristas foi parar o veículo e esperar, o bloqueio logo gerou diferentes reações. Com a fila de carros se avolumando nas ruas próximas à entrada da ponte, e sem que os motoristas percebessem qualquer motivo plausível para a interrupção do tráfego, alguns passaram a protestar, outros acionaram a buzina, até que, decorridos cerca de quinze ou vinte minutos, um motorista, irritado com a demora e o descaso, desceu do carro, cortou a fita e o trânsito voltou a fluir normalmente.

Um das mais polêmicas intervenções realizadas por Bruscky consistiu em escrever nas paredes externas do Museu de Arte do Estado, nos momentos que antecederam a abertura do Museu de Arte de Pernambuco, a frase: "A Arte não pode ser presa". Tinha o propósito de criticar o conservadorismo artístico e o aparato publicitário e político que continuava a envolver os eventos institucionais tradicionais. Mas o ato era também uma forma de protesto pelo fato de ele próprio ser perseguido e preso várias vezes, como tentativa de impedir a realização de uma arte engajada, que destoava daquela que participaria do evento prestes a ser inaugurado, com grande pompa e com a presença de destacadas autoridades civis e militares.

Temendo que o episódio causasse constrangimento ao governador do estado, nomeado pelos militares, e outras personalidades que marcariam presença na abertura, os funcionários do Museu trataram logo de apagar a frase. Entretanto, o esforço se revelava inútil, pois quanto mais imprimiam força à mão, mais as palavras da frase ganhavam consistência e legibilidade, gravadas e impregnadas no reboco da parede.

O episódio iria desencadear outras ações performáticas realizadas pelo artista naquele mesmo ano. Em uma delas, instigava o público a refletir sobre o significado da arte, perambulando por ruas, cafés e outros espaços de grande afluência com um cartaz preso ao pescoço contendo a indagação: “O que é Arte, e para que serve?”

Paulo Bruscky, *O que é Arte? Para que serve?*, 1978. Fonte: Freire, 2006, p. 42.

Em outra proposição não menos irônica, *Limpos e desinfetados* (1984), Paulo Bruscky e o amigo Daniel Santiago desfilaram lado a lado pelas mesmas ruas da capital pernambucana, portando faixas de papel apropriadas de um hotel. As tiras de papel, com tal expressão impressa e usualmente inserida nas louças sanitárias após a higienização, acabariam transformadas pelos artistas em uma espécie de faixa com que se costuma condecorar as vencedoras dos concursos de beleza, mas também é o principal atributo dos retratos presidenciais, inseridos nas repartições públicas, logo após tomarem posse no cargo. A ação performática *Limpos e Desinfetados* metaforizava, assim, o discurso dos repressores, que para justificarem as sessões de tortura impostas aos presos políticos diziam fazê-lo para "limpar" o país da ação dos "inimigos da nação", pecha atribuída pelos militares às vozes dissidentes.

Paulo Bruscky, *Limpos e desinfetados,* 1984. Fonte: Freire, 2006, p. 43.

Em outra proposição, Paulo Bruscky apresentou-se “embrulhado, lacrado e selado”, como qualquer remessa postada no correio, esperando que alguém abrisse o pacote e desvelasse o conteúdo. O ato de participar, desembrulhando o pacote, surpreendia o interlocutor ao se deparar com o artista com a boca amordaçada, que assim se referiu ao significado da ação: “A minha mensagem é a de que todos percebessem toda a repressão que sofri, inclusive sendo preso por diversas vezes, por realizar a minha Arte-Correio” (Bruscky, como citado em D´Oliveira, 1981, s/p.).

Considerações finais

Se a rebeldia e a transgressão fazem parte da natureza da arte, em plena ditadura militar a ideia de subversão assumiu um significado ainda mais contundente e provocativo no Brasil e em outros países da América Latina. O brasileiro Paulo Bruscky tornava-se, então, em um dos mais renitentes instrumentos de oposição e de crítica ao controle que a censura ditatorial exercia sobre o processo criativo e as instituições culturais, fazendo valer a “insubordinação às regras, às leis e ao que é aceito como norma por um determinado grupo do sistema” (Milliet, 2004, s/p.).

A perseguição cerrada e a condenação à prisão não demoveram o artista de continuar a realizar com frequência ações performáticas e outros trabalhos processuais ou experimentais, dotados de altas doses de ironia, em espaços alternativos como ruas, praças e até vitrines de lojas. Se essa produção artística não lhe assegurou a sobrevivência, o artista não cedeu nem afrouxou o teor crítico de suas proposições, viveu sempre do salário que ganhava no exercício do cargo de funcionário público em um hospital de Recife. O fato de atuar de maneira clandestina nos espaços públicos permitiu-lhe veicular ideias e mensagens que conflitavam com as determinações das instâncias de repressão. Depois de uma lacuna de cerca de trinta anos, sua produção angariou o devido respeito e reconhecimento institucional por seu ineditismo criativo, além de importantes prêmios e valoração de mercado. O interesse tardio pela obra do artista coincidia com a abertura política na segunda metade da

década de 1980, quando ele se tornou referência da arte conceitual e experimental no Brasil e no exterior. Sua obra passaria a integrar importantes acervos e a ser exposta em renomadas instituições culturais nacionais e internacionais, além de participar de diferentes edições da Bienal de São Paulo e de eventos congêneres em diferentes partes do mundo. Na última década, tornou-se também objeto de investigação acadêmica e foco de destacadas publicações. Mas talvez o maior tributo angariado pelo artista, até então, no seu país de origem, tenha sido a reconstrução e espetacularização de seu ateliê e arquivo na Sala Especial com que foi homenageado na XXVI Bienal Internacional de São Paulo (2004), pelo curador alemão Alfons Hug.

Referências

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional* (D. Bottmann, Trad.). Martins Fontes.

Bruscky, P. (1977, 3 julho). Classificados: Vende-se. *Diário de Pernambuco*, C-21.

Canongia, L. (2005). O legado dos anos 60 e 70. Jorge Zahar Editor.
D´Oliveira, F. (1981, 6 julho). Paulo Bruscky. *Diário de Pernambuco*, s/p.

Freire, C. (2006). *Paulo Freire: arte, arquivo e utopia.* Companhia Editora de Pernambuco.

Gil, J. (2004). *Movimento total. O corpo e a dança.* Iluminuras.

Lippard, L. (1997). Escape Attempts. In L. Lippard (Ed.), *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object*. University of California Press.

Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*. Epilogo sobre la sensibilidade postmoderrna. (Coleção Arte y Estetica). Ediciones Akal.

Milliet, M. A. (2004). *A subversão dos meios*. Itaú Cultural.

Miranda, J. B. (2011). *Corpo e imagem*. Annablume.

Rocca, A. V. (2009). Arte conceptual y post-conceptual. *Siciarts. Revistas de Artes, Ciencias Socials y Humanidades.*
https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/5178/Arte-Conceptual-Arte-Objetual.pdf?sequence=1.

(Im)permanências: memória e esquecimento no espaço público

(Im)Permanence: Memory and Forgetting in the Public Space

(Im)Permanencias: memoria y olvido en el espacio público

Ines Linke
Universidade Federal da Bahia, Brasil

RESUMO

Neste texto, aborda-se a permanência e a destruição de monumentos, no intuito de discutir a participação das obras na construção e na reinvenção de territorialidades e de identidades. No Brasil, o debate sobre a permanência e a colonialidade dos monumentos é incipiente, por vezes, inexistente. Em Salvador, primeira capital do Brasil, as obras constituem parte da paisagem urbana, mas, na maioria dos casos, não participam diretamente na vida cotidiana. De forma geral, fica evidente que os monumentos comemorativos não têm os mesmos valores e significados que tinham no passado, quando não são completamente esquecidos. Na ausência de cultivo da memória e de um debate sobre a função social das obras, a relação com os monumentos é frequentemente mediada por diversos níveis de apatia, ignorância e autoritarismo do Estado. No artigo busca-se analisar as transformações da relação com os monumentos em um espaço público em disputa, destacando-se os deslocamentos de sentido e a (im)permanência dos monumentos naturais e históricos.

Palavras-chave: monumento, memória, temporalidade, materialidade

ABSTRACT

This text deals with the permanence and destruction of monuments in order to discuss their role in the construction and reinvention of territorialities and identities. In Brazil, the debate on the permanence and coloniality of monuments is incipient, sometimes non-existent. In Salvador, Brazil's first capital, monuments are part of the urban landscape, but in most situations, they don't play a direct role in everyday life. In general, it is clear that commemorative monuments do not have the same values and meanings as they did in the past, when they are not completely forgotten. In the absence of the cultivation of memory and of a debate on the social function of the works, the relationship with the monuments is often mediated by various levels of apathy, ignorance and authoritarianism on the part of the state. The article seeks to analyze the transformations in the relationship with monuments in a disputed public space, highlighting the shifts in meaning and the (im)permanence of natural and historical monuments.

Keywords: monument, memory, temporality, materiality

RESUMEN

Este texto aborda la permanencia y destrucción de monumentos, con el objetivo de discutir la participación de las obras en la construcción y reinvención de territorialidades e identidades. En Brasil, el debate sobre la permanencia y colonialidad de los monumentos es incipiente, a veces inexistente. En Salvador, la primera capital de Brasil, los monumentos forman parte del paisaje urbano, pero en la mayoría de los casos no desempeñan un papel directo en la vida cotidiana. En general, está claro que los monumentos conmemorativos no tienen el mismo valor y significado que en el pasado, cuando no están completamente olvidados. A falta de un cultivo de la memoria y de un debate sobre la función social de las obras, la relación con los monumentos suele estar mediatizada por diversos niveles de apatía, ignorancia y autoritarismo por parte del Estado. El artículo pretende analizar las transformaciones en la relación con los monumentos en un espacio público en disputa, destacando los cambios de significado y la (im)permanencia de los monumentos naturales e históricos.

Palabras clave: monumento, memoria, temporalidad, materialidad

Ines Linke é artista, pesquisadora e curadora. Graduada em artes pela Universidade de Iowa, mestre e doutora em Artes pela EBA/UFMG, é Professora Associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Integra o thislandyourland e coordena o grupo de pesquisa Urbanidades e o Intervalo - fórum de arte.
https://orcid.org/0000-0001-6913-5294 | ineslinke@yahoo.com

1. Bendegó

> *A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de "agoras". Walter Benjamin, 1940.*

Em setembro de 2018, um incêndio de grandes proporções no Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro, consumiu valiosos acervos do Brasil e da América Latina. Em seu conjunto de objetos e documentos constavam, entre outros objetos, uma coleção de arte egípcia, vestígios materiais de Herculano e Pompéia, além de inúmeros registros históricos de povos e culturas, destruídos pelo fogo. Entretanto, a Pedra Bendegó, elemento composto de ferro/níquel, manteve-se intacta. As imagens veiculadas pela mídia, pós-incêndio, focaram no "sobrevivente brasileiro", estabelecendo uma estranha ambiguidade entre patrimônio nacional, memória e (im)permanência que pretendo desenvolver a partir da reflexão sobre os fluxos e deslocamentos, da temporalidade de materiais e de objetos, a partir de monumentos naturais e humanos constituídos de pedra.

Marc Ferrez, 15º de trabalho - Transferência do Meteorito de Bendegó, 1887.
(Fonte: Instituto Moreira Salles)

As narrativas em torno do sobrevivente enquadraram o meteorito por meio de ações e de feitos humanos principiados com o descobrimento da pedra no sertão baiano em 1784, passando por momentos de esquecimento e por recordações[1], assim como por tentativa fracassada de remoção e, finalmente, com o transporte bem sucedido para o Rio de Janeiro em 1888. Todavia, pouco se falou sobre seu significado sociocultural na Bahia. O que ficou em seu local? Conforme relatos históricos, em um primeiro momento, no local da queda e da descoberta do meteoro edificou-se um pequeno obelisco denominado "D. Pedro II", homenageando a família imperial, o Ministro da Agricultura Rodrigo Silva, o Visconde de Paranaguá e os membros da Comissão de Transporte do Bendegó. Em um segundo instante, um marco memorial aos serviços de engenharia da logística de transporte também foi erguido na Estação Ferroviária de Jacurici. No translado da rocha até a capital, projetavam-se interesses políticos e internacionais, como, também, a possibilidade de contribuir com o conhecimento científico. Sua remoção contou com uma solenidade cívica, proveniente de ato do Estado que celebrava os avanços tecnológicos necessários ao transporte do objeto à capital, onde a pedra foi cortada[2] e recebida em grande estilo.

No interior da Bahia, o meteorito tornou-se uma referência para a população local, um monumento natural que se inseriu na memória social enquanto elemento responsável pelo equilíbrio entre os elementos da natureza. Os obeliscos não compensaram sua ausência energética, enquanto as reproduções destinadas aos distintos espaços institucionais representam-na apenas em suas características formais, sem, contudo, conferir-lhe ou transferir-lhe poderes atribuídos ao original[3].

Nas informações veiculadas em diversos locais e distintos momentos históricos da pedra, pouco se falou em outras temporalidades, modos de concebê-la fora do contexto nacional ou mesmo de uma perspectiva estritamente antropocêntrica. Raramente se enfatizou sua formação geológica, sua criação e viagem por bilhões de anos no sistema solar, assim como sua entrada na atmosfera, vindo a se chocar chocou com a Terra. Na perspectiva do sistema solar, suas

1 Estudos pontuais foram realizados por cientistas e naturalistas, a exemplo de Aristides Franklin Mornay, William Hyde Wollaston, Carl Friedrich Philipp Von Martius e Johann Baptist Von Spix, que viajaram pelo Brasil.

2 Um pedaço de 60 kg foi cortado, dividido e doado a instituições nacionais e estrangeiras.
.

3 Foram confeccionadas quatro réplicas da pedra. Em 1889, uma réplica, que se encontra hoje no Palais de la Découverte, foi exposta na Exposição Universal de Paris. As outras três cópias se encontram na Bahia (no Museu do Sertão em Monte Santo, no Museu Geológico da Bahia em Salvador, e no Museu Antares de Ciência e Tecnologia, em Feira de Santana).

histórias, a terrestre/humana/brasileira, se tornam minúsculas, quiçá pequenas como os monumentos que formam parcialmente uma espécie de programa compensatório, um frágil projeto de construção da memória histórica.

2. A memória dos monumentos

Os obeliscos do interior da Bahia se inscrevem em uma longa tradição de monumentos, estelas, monólitos, obeliscos e colunas que se tornaram categorias artísticas difundidas por processos econômicas, políticas e culturais, responsáveis pela manutenção, redução e apagamento de determinados aspectos e significados dos objetos.

Antonio Beato, Karnak, 18--?. (Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira)

No Egito antigo, as grandes formas arquitetônicas, além de apontarem para o céu, se sobressaiam das existentes até então. Eram monólitos de granito, esculpidos nas pedreiras e transportados por caminhos fluviais – semelhante ao meteorito brasileiro – e foram

associados a crenças míticas. Acredita-se que, por sua verticalidade e materialidade, possuíssem a capacidade de propiciar uma conexão com o divino, estabelecendo no imaginário coletivo a existência de um campo energético que auxiliava na proteção, na defesa, além de servirem como instrumentos astronômicos.

Quando, por volta de 30 a.C.[4], os romanos tomaram controle do Egito, se iniciaram as pilhagens e apropriações do patrimônio cultural e econômico egípcio; no novo sítio, os artefatos saqueadas nas guerras simbolizaram conquista, prosperidade, estabilidade, poder e paz. Neste contexto de dominação e de demonstração de poder, os elementos eram instalados em espaços públicos, formando um conjunto artístico que visava engrandecer e embelezar a cidade. O significado das colunas foram simplificados, fazendo com que perdessem suas funções astronômicas e protetivas[5], antes vinculadas ao lócus da sua instalação específica e ao posicionamento em pares nas laterais das portas principais dos templos. Além de deslocarem inúmeros objetos[6], os colonizadores também encomendaram novos obeliscos que replicavam as características dos antigos monumentos em granitos e mármores extraídos de territórios romanos, subjugados, ou com alguma relação econômica com o Império Romano. Os elementos realocados eram dispostos em contextos espaciais temporais e políticos outros que, conforme Swetnam-Burland, conferiam outra camada de significado ao monumento.

> O obelisco que se encontra hoje na Piazza Montecitorio, em Roma, colocado ali pelo papa Pio VI em 1792, tinha duas “vidas” anteriores. Extraído em Aswan, Egito, foi derrubado no Nilo e erigido em Heliópolis por Psametik II (r. 594-589 a.C.). Quase seiscentos anos depois, foi enviado para Roma e fixado no Campo de Marte em 10 a.C. por Augusto. (Swentnam-Burland, 2010)

Os obeliscos (re)acomodados constituem sentidos outros a partir dos diferentes contextos históricos e políticos; eles são ressignificados desde sua apreensão e deslocamento, e apropriados quando da sua instalação em outros espaços, tempos e culturas. Quais os

4 A Mauritânia, um território no norte do continente africano, tornou-se um “reino cliente” do Império Romano e, posteriormente, província, colocando a região do Egito sob controle de um governador imperial.

5 Hipóteses de Patricia Blackwell Gary e Richard Talcott.

6 Estima-se que há mais do que o dobro de obeliscos que foram apreendidos pelo Império Romano do que aqueles permaneceram no Egito. Muitos obeliscos foram desmontados e/ou enviados para diferentes locais

critérios utilizados pelos romanos para se apropriarem dos objetos encontrados na África? Em seus novos locais, quais foram as memórias históricas vinculadas aos objetos? As cópias eram falsos obeliscos? Qual o valor das réplicas romanas?

No Renascimento europeu, um novo interesse nos símbolos da antiguidade emergiu. Nele, os obeliscos da energia protetora e da conquista territorial se tornaram símbolos de uma "Nova Ordem Mundial", identificada. por um lado, com o bom gosto do "novo homem" e a ideia de grandiosidade e eternidade do ideário político moderno e, por outro, como continuidade de correntes mágicas e crenças primitivas cultivadas por grupos e sociedades[7]. Neste período, o interesse pela cultura egípcia antiga se tornou mais presente em referências artísticas, edifícios públicos, monumentos e na arte funerária, a partir da busca por uma nova estética destinada à República, instaurada pós-Revolução Francesa, e como consequência da campanha de Napoleão Bonaparte no Egito e na Síria (1798-1801), que protegia interesses econômicos e políticos, enquanto estabelecia empreendimentos científicos que fundamentam o campo da egiptologia.

7 A exemplo da Maçonaria.

Os componentes culturais pilhados durante as campanhas militares se tornaram símbolos de uma suposta origem da cultura ocidental. Os elementos materiais e formais dos monólitos foram traduzidos para compor monumentos que celebrassem as conquistas da humanidade, refletindo ideias de feitos de grandeza genéricos por meio do uso de uma escala monumental de continuidade, a partir da escolha de materiais e valores estéticos decorrentes de princípios da pureza geométrica e da harmonia do conjunto. A instalação em áreas externas, especialmente em grandes praças e espaços públicos, garantia-lhes acessibilidade e visibilidade, tornava eles públicos, uma arte para o povo, símbolo da democracia. Quando os franceses foram derrotados pelos ingleses no Egito em 1801, muitas antiguidades provenientes das campanhas militares mudaram de pátria. Como interpretar os trânsitos desses objetos valorizados como tesouros nacionais? Os objetos existem fora de sua história social e política, de seus contextos naturais e culturais?

No mundo ocidental, os obeliscos, como outros monumentos dispostos nos espaços públicos, constituem construções temporais, montagens ficcionais (Le Goff, 1990, p. 535), que fundem a encenação do poder político e se tornam os principais sítios da produção simbólica de poder conferido ao Estado. Eles fomentam um senso de realidade coletiva, uma organização emblemática que reinventa os sentidos do passado e promove os valores do sistema vigente. Os monumentos no século XIX construíram um patrimônio artístico vinculado à ideia de memória histórica de uma nação e disseminaram os aspectos simbólicos que dialogam com as reinterpretações dos obeliscos anteriores. O que se perpetua? Podemos pensar o Bendegó como monumento histórico?

3. Um monumento colonial

> *A grande luta entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza, o balanço entre a alma que aspira à elevação e a gravidade que tende a descer [...].*
> *Georg Simmel, 1907*.

Apesar das distâncias geográfica e temporal dos obeliscos do Egito de Psametik, da Roma de Augusto e da França de Napoleão, os monumentos erigidos no contexto colonial das Américas carregam o legado dos significados relacionais extra-artísticos e fatores que extrapolam a temporalidade do ser humano. Os objetos estão vinculados às suas encarnações anteriores, aos projetos políticos coloniais e a um poder material e simbólico sobrevivente. Entretanto, as colunas e formas piramidais, erguidas em países e cidades do Novo Mundo, constituem também evidências de suas próprias histórias e que se manifestam em novas constelações, produzindo processos de transculturação.

Ao longo da história colonial, as cidades brasileiras estabeleceram diferentes relações com os diversos usos e funções dos monumentos nos espaços públicos, compreendidos como espaços não edificados, livres e selvagens, de desordem e conflito ou como espaços qualificantes e civilizatórios. No Brasil, os monumentos foram

atores em destaque nos espetáculos da Igreja e nas festividades do Estado, semelhante ao ocorrido na Europa, e de igual forma assimilada na transmissão das formas saqueadas e incorporadas do continente africano. Equipamentos/monumentos foram erguidos como fatores essenciais à experiência e à formação das territorialidades nas cidades. Mercados, praças e parques constituíam palcos para as mais diversas atividades sociais, comerciais, religiosas, políticas e militares. Entre os seus múltiplos usos e funções, os espaços públicos eram ligados à exibição pública das insígnias do poder, mas, também, ao espaços de encontro, de trocas e de comunicação, fatores essenciais à formação de uma memória social.

Franz Joseph Frühbeck, *Passeio Público*, 1818. (Fonte: Instituto Moreira Salles)

Na história brasileira, os planos de modernização e de transformação das cidades se concretizaram de forma mais efetiva com o surgimento de avenidas amplas, bulevares, jardins e parques, a exemplo do Jardim Público do Rio de Janeiro, decorado por esculturas e monumentos e, entre eles, dois obeliscos de granito com medalhões em pedra lioz. Esses lugares anteciparam novos hábitos de acordo com os modelos civilizatórios do Velho Mundo; todavia, criou-se um espaço controlado, destinado a eventos e comemorações oficiais do Estado.

Em Salvador, em 1815, teve início a construção de um obelisco feito em pedra de lioz[8] portuguesa para comemorar a passagem do príncipe Dom João VI em Salvador, Bahia no ano 1808, quando fugia das ameaças francesas e pressões inglesas. Durante sua curta estadia, assinou a Carta Régia de 28 de janeiro de 1808, que instituiu a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, celebrando importante marco econômico da internacionalização do mercado brasileiro, bem como da ruptura com o pacto colonial, que garantia exclusividade aos comerciantes portugueses nas transações dos produtos demandados pela colônia, colaborando neste conjunto com as pressões para a proclamação da independência.

8 O parque foi inspirado no Passeio Público de Lisboa e na construção dos jardins do Palácio Real de Queluz, construído entre 1779 e 1783.

Castro y Ordoñez, *O Obelisco no Passeio Público da Bahia*, 1862. (Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira)

O obelisco, custeado pela Câmara, constituía um gesto de gratidão ao príncipe. O projeto estético, que dialogou com as tendências e modelos franceses, não foi questionado, apesar da oposição política entre França e Portugal. O monumento de 12 metros de altura, com inscrição comemorativa em letra dourada[9], foi destinado ao Passeio Público, um lugar de destaque, um novo espaço moderno frequentado pela alta sociedade soteropolitana, decorado com estátuas em mármore, plantas ornamentais, árvores frutíferas – cenário perfeito para a contemplação da banda marcial e para os passeios dominicais. A topografia cedia visibilidade ao marco simbólico, que associava um fato local ao estilo neoclássico, tendo se tornado uma referência para os monumentos comemorativos e celebrações da nova ordem mundial. O obelisco também nos relembra o pacto econômico em um mundo globalizado em fluxos e intercâmbios. O "Obelisco a Dom João" define simbolicamente o espaço da cidade, demarcando um território de identidade oficial. Hoje, o monumento localizado na praça da Aclamação, em frente ao Forte de São Pedro, se encontra em estado de abandono, no meio de um jardim desolado onde as palmeiras imperiais atestam as ambições de outras épocas.

9 *JOANNI - PRINC. REG. P. F. P. P. - HUC. PRIMUM. APPULSO - XI CAL. FEBRUAR - A.D.M C C C V I I I - Bahia Senatus - Monumentum - Pocuit - M D C C C X V.*

A derrota da monarquia constitucional parlamentarista e o banimento da Família Imperial (1889) não significaram o fim dos obeliscos. A República brasileira, como sua antecessora, também adotou os monumentos antigos e ergueu novas formas para delimitar tanto os acontecimentos históricos como para espacializar ações e eventos considerados importantes. As ocasiões comemorativas culminaram em uma proliferação de obeliscos genéricos, agora com modos construtivos de menor custo e de construção mais célere, que serviam de suportes a inscrições, consolidando a recepção generalizada dos obeliscos no Brasil. O que estamos vendo? Como compreender os fluxos materiais e simbólicos nos diversos contextos? Quais elementos tornam os monumentos artísticos ou públicos? O que acontece quando são esquecidos pelo poder público e abandonados pela memória social?

Em Salvador, primeira capital do Brasil, monumentos públicos, como estátuas e obeliscos, constituem parte da paisagem urbana, mas, na maioria dos casos, não participam diretamente na vida cotidiana. De forma geral, fica evidente que a simbologia das homenagens não tem valor e/ou significado para a população. Na ausência de cultivo da memória e de um debate sobre a função politica das obras, a relação com os monumentos é frequentemente mediada por diversos níveis de apatia, de ignorância e de autoritarismo do Estado. Embora o poder público tenha empreendido uma política sistemática de criação e reabilitação de parques e jardins públicos em áreas centrais, a requalificação e manutenção de debates sobre o legado dos monumentos ainda são incipientes. Enquanto determinados espaços chegam a desempenhar a função de identificação e de destaque no contexto urbano, outros são simplesmente esquecidos, iniciando um processo (des)territorialização do patrimônio artístico cultural, que pode conduzir esses espaços à destruição e à ruína.

4. Monumentos em trânsito

> *Eu vos saúdo ruínas solitárias, túmulos santos, paredes silenciosas. Eu vos invoco! [...] Quantas lições úteis, reflexões fortes ou tocantes, ofereceis ao espírito que sabe vos consultar!*
> Constantin François C. Volney, 1792.

Ao discutir a tradição do monumento, Giulio Argan destaca o aspecto alegórico que materializa o discurso demonstrativo de valores históricos e ideológicos, uma retórica da persuasão que passa pela figuração ou pela forma. Assim, monumentos e obras de arte que expressam valores históricos, denominados “públicos”, são indivisíveis da esfera político-econômica. Eles destinam-se a produzir o real a partir da produção e da reprodução dos valores dos sistemas vigentes, sendo as imagens implantadas no espaço público construções no “núcleo de máximo prestígio no tecido urbano”, perpetuando a tradição clássica do monumento.

No Brasil Colonial, a materialização dos monumentos é oriunda de uma memória histórica intencionalmente construída. Sua função, independentemente da dimensão, conduz à perpetuação de narrativas coloniais, imperiais e republicanas, a partir da seleção de acontecimentos projetados para serem lembrados no futuro. Sua "existência" no Novo Mundo decorre de reencarnações líticas monumentais, reencenando esculturas, bem como empregando elementos que se inscrevem e se sobrepõe no espaço e no tempo. Mas, como lidar com a memória do passado? Quais são os limites das narrativas da tradição clássica? Qual o destino dos monumentos em uma sociedade que anseia por um futuro melhor, sem cultivar memórias (boas e/ou ruins) ou objetos do passado?

Atualmente, de forma geral, os monumentos e objetos perderam a função de sítio principal da produção simbólica. As práticas da sociedade de massa, da cultura urbana, da informação e das novas mídias de comunicação apontam para a reordenação dos vínculos com objetos, materiais e ambientes. Vivemos em um mundo de informações visuais relativamente pobres, com visualidades instantâneas que influenciam nossa relação com objetos e imagens, especialmente seu cultivo e sua interpretação como constituintes do nosso ambiente e da nossa história. Nesse sentido, será melhor esquecer, guardar ou destruir as coisas do passado? Podemos destacar os objetos existentes e substituí-los por outros que achamos mais interessantes?

Em 2004, o artista mexicano Damián Ortega realizou um trabalho artístico retomando a discussão sobre monumentos, memória e permanência por meio de um obelisco transportável, réplica de um obelisco genérico, feito em fibra de vidro. À primeira vista, uma grande agulha preta, apoiada em uma base metálica redonda com rodas cobertas por grama, inserido em distintos contextos espaço-temporais. A mobilidade do objeto, facilitada pela leveza do material e pelas rodas, denuncia a suposta estabilidade e sua permanência nos locais de produção e de instalação. O gramado artificial, assentado na base móvel do obelisco, representa a cobertura vegetal típica dos parques, praças e jardins; todavia, devido a seu

formato, o trabalho fomentou opiniões expressas sobre o abandono de obeliscos existentes e o descaso com os espaços públicos. A partir da inserção do trabalho, pelo artista, em meio urbanos centrais e localizações vinculadas ao campo das artes, o espectador nota algumas transformações, com o deslocamento centros por causas distintas (econômica, política etc.), assim como os trânsitos e fluxos dos patrimônios culturais em um mundo globalizado.

A movimentação e a realocação do "obelisco móvel" em espaços outros (des)(ter)ritorializa as circunstâncias, ao questionar propriedades imanentes e a autonomia dos objetos. Desmonta a ideia de monumentos estáticos, transmissores de valores eternos e narrativas que assinalam identidades. A cor do monumento e a falta de uma inscrição ou de menção a um fato comemorável produzem uma alusão de ser o obelisco igualmente participante das políticas de esquecimento, das estratégias de invisibilidade e de ocultamento. Confecciona-se um objeto capaz de subverter nosso sentido de realidade, assim como o de transformar nossa experiência. É possível imaginar uma cidade sem a visibilidade dos símbolos de poder? Em distintos tempos e espaços, os deslocamentos de símbolos (re) organizam territórios e espaços ao reivindicar singularidades de significados relacionais. Sem relações sociais, eles (como as instituições e museus) tornam-se invisíveis, lugares sem memória que se inscrevem em uma política do esquecimento que os transforma em ruínas, escombros e cinzas.

5. Considerações sobre monumentos, lugares e pedras

Em sua forma primitiva e em ambientes naturais, as pedras e monólitos são reverenciados por diversas culturas. Em sua composição geológica, são testemunhas silenciosas das histórias do mundo e da vida humana. As pedras, em sua temporalidade e destino, participam da construção da história das cidades, formando um palimpsesto geológico-politico que salvaguarda, em diversos sentidos, as memórias.

Os monumentos brasileiros pertencem a uma memória histórica, situada em determinado contexto e atualizada continuamente por relações políticas, econômicas e pelos aspetos relacionais que fundamentam a memória social. Devido às descontinuidades e às transformações, esses monumentos não possuem sentido estático, não são marcadores permanentes de sentidos, pois, são reinventados a cada "agora". Desse modo, a história dos monumentos passa a ser um discurso não linear, constituído por fragmentos extraídos de um discurso cronológico e causal, evidenciando distintos processo históricos em que surgem imagens arcaicas, latentes e ambíguas que esboçam as tentativas do ser humano em produzir/criar/conceber formas significativas a partir da apropriação e da reinvenção de formas provisórias de certezas temporárias (individuais e coletivas).

O monumento, enquanto sujeito, tenta ocultar toda dimensão de ambiguidade tendenciosa a escamotear sinais de violência e de brutalidade. É possível tornar os preços materiais e humanos visíveis a partir de um caminho ao contrário? Sugerimos um procedimento capaz de reverter os processos da história, um caminho que conceba uma arqueologia de seus elementos e que revele os processos constitutivos em níveis e dimensões distintas. Ao remontar os processos, partindo desde a localização, extração, deslocamento e transformação, ou seja, na contramão dos monumentos, encontramos passivos ambientais, feridas que revelam aspectos da ação criadora e destruidora humana. Caminhos estes capazes de nos conduzir às minas produtoras de matérias primas para construir os monumentos e as cidades, desde a antiguidade até o tempo presente. Serão eles os monumentos de nossos tempos?

É possível que, no processo de sua decomposição, os escombros dos monumentos se tornem sedimentos que formarão um palimpsesto geológico carregado de memórias, uma composição fragmentar, uma fusão de diversos elementos até então distantes geograficamente, uma pedra silenciosa capaz de estabelecer uma interação com espaços, culturas, tempos e os meteoritos.

Referências

Argan, G. C. (1998). *A história da arte como história da cidade.* Martins Fontes.

Athayde, S. M. (2008). *A Bahia na época de D. João: a chegada da corte portuguesa*, 1808. Museu de Arte da Bahia, Solisluna.

Benjamin, W. (1994). Sobre o conceito de história. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense.

Braga, J. (2018). A pedra que veio lá do infinito: o meteorito de Bendegó e o Museu Nacional. *Concinnitas*, *19*(34).

Choay, F. (2001). *A alegoria do patrimônio.* Editora da UNESP.

Choay, F. (1992). *The invention of the historic Monument*. Cambridge.

Correia, V. (2013). *Arte pública: seu significado e função*. Fonte da Palavra.

Le Goff, J. (1990). *Memória e História*. Unicamp.

Pallamin, V. (Org.); Ludemann, M. (Coord.). (2002). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana.* Estação Liberdade.

Riegel, A. (2006). *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese.* Editora da UCG.

Simmel, G. (1907). Die Ruine: ein ästhetischer Versuch. *Der Tag*, 96 vom 22. Februar 1907, Erster Teil: Illustrierte Zeitung (Berlin). Recuperado em 26 março 2019 de http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/ruine.htm.

Swetnam-Burland, M. (2010). "Aegyptus Redacta": The Egyptian Obelisk in the Augustan Campus Martius. *The Art Bulletin*, *92*(3), 135-153.

Volney, C. F. C. (1791). *Las ruinas de Palmira, o, Meditaciones sobre las levoluciones de dos impérios*. Recuperado em 26 março 2019 de http://www.biblioteca.org.ar/libros/89154.pdf.

Arte y feminismos en el espacio público: nuevas metodologías y genealogías

Art and Feminisms in the Public Space: New Methodologies and Genealogies

Arte e feminismos no espaço público: novas metodologias e genealogias

Gemma Argüello Manresa
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México

Natalia de la Rosa
Instituto de Investigaciones Estéticas, Unidad Oaxaca, UNAM, México

RESUMEN

La historia reciente en México no puede entenderse sin la tensión existente entre una redefinición y disputa por el espacio público. En un contexto de violencia necropatriarcal, donde los cuerpos feminizados son vulnerables, el espacio público se ha convertido en una zona ambivalente, entre el peligro que representa y la necesidad de una reapropiación que confronta directamente el discurso oficial, histórico, político y social. En este trabajo buscamos exponer expresiones y acciones artísticas en el espacio público en México por medio de un acercamiento capaz de visibilizar producciones y actualizaciones de diálogos intergeneracionales. A partir de una revisión de conceptos específicos y de estrategias concretas, pretendemos exhibir formas de acercamiento y lectura a procesos político-estéticos característicos por su condición crítica y dinámica. Buscamos trazar y definir una metodología de estudio a través de la revisión crítica y analítica de estrategias de intervención en el espacio público por medio del trabajo de artistas como Mónica Mayer e Alma Camelia, o colectivas como Anti-Monumenta, Brillantinas con Glitter y proyectos como *El mural que debió ser*.

Palabras clave: arte público, feminismos, antimonumentos, arte contemporáneo, iconoclasia

ABSTRACT

Recent history in Mexico cannot be understood without the tension between a redefinition and dispute over public space. In a context of necropatriarchal violence, where feminized bodies are vulnerable, public space has become an ambivalent zone, between the danger it represents and the need for a reappropriation that directly confronts the official, historical, political and social discourse. In this paper we seek to expose artistic expressions and actions in the public space in Mexico through an approach capable of making visible productions and updates of intergenerational dialogues. From a review of specific concepts and concrete strategies, we intend to exhibit ways of approaching and reading political-aesthetic processes characterized by their critical and dynamic condition. We seek to outline and define a methodology of study through the critical and analytical review of intervention strategies in public space through the work of artists such as Monica Mayer and Alma Camelia, or collectives such as Anti-Monumenta, Brillantinas con Glitter and projects such as *El mural que debió ser* (The Mural that Should Have Been).

Keywords: public art, feminisms, anti-monuments, contemporary art, iconoclasm, iconoclasm

RESUMO

A história recente do México não pode ser compreendida sem a tensão entre uma redefinição e uma disputa pelo espaço público. Em um contexto de violência necropatriarcal, onde os corpos feminizados são vulneráveis, o espaço público tornou-se uma zona ambivalente, entre o perigo que representa e a necessidade de uma reapropriação que confronta diretamente o discurso oficial, histórico, político e social. Neste artigo, procuramos expor expressões e ações artísticas no espaço público no México através de uma abordagem capaz de tornar visíveis produções e atualizações de diálogos intergeracionais. A partir de uma revisão de conceitos específicos e de estratégias concretas, pretendemos expor formas de abordagem e de leitura de processos político-estéticos caracterizados por sua condição crítica e dinâmica. Procuramos delinear e definir uma metodologia de estudo através da revisão crítica e analítica de estratégias de intervenção no espaço público através do trabalho de artistas como Mónica Mayer e Alma Camelia, ou de coletivos como Anti-Monumenta, Brillantinas con Glitter e projetos como *El mural que debió ser*.

Palavras-chave: arte pública, feminismos, antimonumentos, arte contemporânea, iconoclastia

Gemma Argüello Manresa es investigadora, escritora y curadora. Trabaja estética y política, prácticas artísticas participativas y sociales, así como arte feminista. Ha realizado curadurías para diversos museos y espacios culturales. Es profesora del Colegio de Filosofía y del Posgrado de Género en la UNAM, curadora de Galería Abierta para la Colección Femsa en Monterrey (2023-2024), es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1 y co-dirige la Oficina de Proyectos Editoriales.
https://orcid.org/0000-0001-8538-6835 | gemma.arguellom@gmail.com

Natalia de la Rosa es historiadora del arte y curadora. Trabaja el arte moderno y contemporáneo en México, el arte público y sus actualizaciones críticas. Curadora del Museo de Arte Moderno entre 2014 y 2016; Posdoctorante Asociada en la Duke University (2016-2018) y becaria posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (2020-2022). Autora del libro David Siqueiros en el Hospital de la Raza e Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Unidad Oaxaca.
https://orcid.org/0000-0003-3367-0345 | nataliadelarosa83@gmail.com

1. Entre el vandalismo y la iconoclasia

Realizar un recuento de las diversas expresiones y acciones artísticas recientes en el espacio público en México no es una tarea fácil. Específicamente, en el caso de aquellas que están enmarcadas por el feminismo y las luchas en contra de la violencia de género en el país, existen una variedad de prácticas que van desde el emplazamiento de antimonumentos en distintas ciudades, acciones performáticas, el trabajo de distintas artistas fuera y dentro del mundo del arte, la apropiación de estrategias que se originaron en el arte por parte de activistas feministas, la recuperación de los proyectos planteados por artistas mujeres y que en su momento no se les permitió realizar, hasta las intervenciones en el patrimonio y distintos dispositivos arquitectónicos urbanos, calificados en los medios como actos vandálicos. Estas últimas son de especial interés, ya que enmarcan en México la recepción que tiene el activismo de la cuarta ola del feminismo en este contexto tanto por los medios como por el Estado.

Eneas de Troya, ***Ángel de la Independencia después de las protestas del 16 de agosto***, 2019.
Fuente: https://www.flickr.com/photos/eneas/48621062726. Consultado el 21 de agosto del 2021.

El 16 de agosto del 2019 se organizaron varias manifestaciones en México a raíz de la convocatoria de distintas colectivas y organizaciones feministas bajo el #NoMeCuidanMeViolan para protestar contra la violencia de género y los feminicidios en el país, y para exigir justicia para las víctimas de violación cometidas por policías. Como en muchas protestas, se realizaron distintas pintas a lo largo del recorrido, pero las que adquirieron mayor visibilidad a nivel nacional fueron aquellas realizadas en el Ángel de la Independencia, monumento emblemático de la Ciudad de México erigido en 1910 para conmemorar el Centenario de la Independencia de México durante el periodo de la dictadura del General Porfirio Díaz. En el pedestal que sostiene la columna se postra una Victoria alada, la cual es reconocida como un icono emblemático de la ciudad, y donde las manifestantes realizaron distintas pintas en la que se encontraban mensajes como: "México Feminicida", "Amigas, se va a caer", "La policía nos mata", "La patria mata" o "Asesinos". Ante la respuesta del Estado y los medios, que calificaron dichas pintas como actos vandálicos, un grupo organizado de restauradoras se organizó como el colectiva independiente Restauradoras con Glitter y con los #VivasNosRestauramos, #PrimeroLasMujeresLuegoLasParedes #MujeresNoParedes, #YoTeRestauro, #LaVidaEsPatrimonio #RestauroMonumentosConservoLaMemoria lanzaron el 21 de agosto una carta al presidente y a la jefa de gobierno de la Ciudad de México, la sociedad civil y agrupaciones feministas señalando lo siguiente:

> "1. Aunque de ninguna forma promovemos que se realicen pintas en los bienes culturales, entendemos la importancia social y transgresora de éstas, como parte de los procesos que acontecen en torno a ellos en contextos específicos... La cobertura mediática en general ha preferido enfatizar el efecto visual de las pintas en lugar de enfocarse en lo verdaderamente importante: los centenares de casos de violaciones y feminicidios que no deberían haber ocurrido jamás, y que alarmantemente aumentan todos los días. Las pintas son un mero síntoma de la violencia desorbitada en que vivimos, y como tal deberían socializarse por los medios para promover la atención del problema de fondo. Sostenemos que su permanencia debe ser

un recordatorio palpable de la condenable situación de violencia en nuestro país, y que por ende ninguna deberá ser removida hasta que no se atienda y se dé solución al problema de la violencia de género en nuestro país.
2. Consideramos que, por su alta relevancia social, histórica y simbólica, las pintas deben ser documentadas minuciosamente por profesionales, con el objetivo de enfatizar y mantener viva la memoria colectiva sobre este acontecimiento y sus causas, así como promover una toma de conciencia para planear y gestionar soluciones al problema de fondo… Por todo esto, solicitamos que sea el colectivo quien realice esta documentación, ya que contamos con las especialistas capacitadas para hacerlo…
[…]
4. Este colectivo considera que ningún profesional de la conservación debe prestarse a realizar la intervención de remoción de las pintas hasta que el Gobierno Federal realice las acciones necesarias para garantizar la seguridad de las mujeres en territorio mexicano y en la sociedad notemos resultados visibles en la reducción y castigo de la violencia de género en todas sus expresiones…"[1]

1 https://twitter.com/RGlittermx/status/1164371199054548992. Consultado el 25 de junio del 2021.

Las Restauradoras con Glitter terminan dicho documento señalando que "el patrimonio cultural puede ser restaurado, sin embargo, las mujeres violentadas, abusadas sexualmente y torturadas nunca volverán a ser las mismas; las desaparecidas seguirán siendo esperadas por sus dolientes y asesinadas jamás regresarán a casa. Las vidas perdidas no pueden restaurarse, el tejido social sí". De manera similar, el 10 de marzo de 1914 durante la primera ola del feminismo sufragista, Mary Richardson acuchilló la Venus del Espejo (1647-1651), de Diego de Velázquez, en la National Gallery de Londres. En su declaración en el periódico The Times señaló lo siguiente:

> If there is an outcry against my deed, let everyone remember that such an outcry is a hypocrisy so long as they allow the destruction of Mrs. Pankhurst and other beautiful living women, and that until the public cease to countenance human destruction the stones cast against me for the destruction of this picture are each evidence against them of artistic as well as moral and political humbug and hypocrisy. (Tyburczy, 2016, p. 76)

En redes sociales estas nuevas manifestantes fueron calificadas de “feminazis”, mientras que en su tiempo Richardson llegó a ser apodada “Mary la Acuchilladora”, “La Destripadora” o, simplemente, “La Acuchilladora” (Gamboni, 2014). Unas y otras han sido descalificadas y sus acciones son caracterizadas como un sinsentido, priorizando el daño patrimonial frente a las demandas que ellas defienden. A su vez, ambas acciones fueron calificadas como actos vandálicos. Sin embargo, como se argumentará a continuación, éstas son acciones iconoclastas.

Iconoclasia y vandalismo son términos intercambiables dependiendo de quien se encuentra en una posición de poder ante el acto de enunciación. Una de las características de los actos vandálicos que tanto David Freedberg (2017) como Dario Gamboni señalan es que carecen de intención o motivo aparente, ya que el vandalismo y vándalo son términos que “siempre estigmatizadores e implican ceguera, ignorancia, estupidez, bajeza y falta de gusto” (Gamboni, 2014). En cambio, la iconoclasia “implica una intención, a veces una doctrina” (Gamboni, 2014) y, como señalan Anne McClanan y Jeff Johnson, representa un ataque que hecho a partir de ciertos principios o una intención está “dirigido principalmente a los referentes del objeto o a su conexión con el poder que representan” (McClanan & Johnson, 2005). Los actos iconoclastas no implican sólo la destrucción o eliminación de objetos, sino “la intención de atacar su relación con ese poder” (McClanan & Johnson, 2005). El vandalismo, en cambio, se utiliza desde el poder para señalar ciertos actos y despojarlos de sentido ante la opinión pública. Mientras tanto, la iconoclasia es una categoría, que, si bien data de la época Bizantina, ha ido variando su significado, ya sea para describir la destrucción de imágenes religiosas o para elogiar acciones con un trasfondo político que se realizan para destruir o dañar un objeto que simboliza el poder en un momento determinado. La primera es una categoría sociológica y psicológica, mientras que el segundo es un concepto reconocido en la historia del arte.

Tanto en las sufragistas de inicio siglo XX como en las activistas mexicanas en la actualidad, existe un cuestionamiento frente a la

división entre el espacio público y privado, a partir de una clara configuración patriarcal, en la que los mandatos de feminidad y masculinidad impiden que las mujeres ocupemos los espacios públicos y la esfera pública, pero, además, en el caso de México, esa esfera pública sea considerada como un espacio donde vivimos distintas violencias de género de manera sistémica. Asimismo, se desafía el concepto de patrimonio desde una noción restrictiva de propiedad que impide que cualquiera pueda resignificar y apropiarse de él, dejando que se congele en el tiempo o que constantemente haya una asepsia constante que borra la memoria de la protesta. A diferencia de lo que señalan los medios, las intervenciones realizadas no implican un daño irreparable al patrimonio, ni tampoco carecen de sentido. Ambas, como inconclasias, ubicadas en dos distintas de las olas del feminismo, responden a la impunidad y permisibilidad con la que actúa el Estado frente ejercicio de la violencia contra las mujeres y tienen como objetivo obras y/o monumentos que simbolizan el poder patriarcal y del estado desde su perspectiva. Como señalan Anne McClanan y Jeff Johnson: "el objeto individual por sí mismo, y no sólo lo que representa, debe poseer cierta gravedad para que su destrucción se deplorada o celebrada como iconoclasta" (McClanan & Johnson 2005). Por ello, es necesario analizarlas desde las materialidades que son dañadas, en tanto que son señaladas como símbolos del poder patriarcal, y su motivación responde a una genealogía en la historia de los movimientos feministas y en la historia del arte desde la cual pueden ser interpretadas como iconoclasias y no como actos vandálicos.

Dentro de los movimientos feministas existen además otras acciones iconoclastas que, si bien no implican en principio daño físico alguno a la propiedad patrimonial, afectan la carga simbólica en el imaginario social del patrimonio en cuestión. Por ejemplo, a más de un año después de las pintas al Ángel de la Independencia de la Ciudad de México, como respuesta a las descalificaciones por parte del presidente de México (Andrés Manuel López Obrador) de las protestas feministas, la violencia de género y los feminicidios, el 7 de marzo del 2021, un día antes de la marcha del 8M, un grupo de mujeres proyectaron a las afueras del Palacio Nacional, que ahora

alberga la sede del Poder Ejecutivo Federal, frases como: “México feminicida”, “Aborto legal ya” y “Un violador no será gobernador” (en respuesta al apoyo del presidente y su partido a la candidatura de Félix Salgado Macedonio a gobernador de Guerrero, siendo un hombre acusado de violación). Además, se intervinieron las bardas que la policía colocó para proteger el recinto de las manifestantes con un memorial realizado por colectivas feministas y madres de mujeres víctimas de feminicidio y desaparición forzada.

Las intervenciones feministas ante la colocación de las bardas que el gobierno denominó como “Muro de la paz” es una respuesta que revirtió el sentido de vandalismo que les otorga el poder a las acciones iconoclastas y que formalmente se asemeja a otro tipo de intervenciones artísticas en el espacio público.

Fuente: Restauradoras con Glitter (7 de marzo del 2021) [2]

2 https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX/photos/a.100898927952519/485889829453425. Consultado el 21 de agosto del 2021.

Fuente: Restauradoras con Glitter (30 de marzo del 2021) [3]

3 https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX/photos/a.100898927952519/500627767979631. Consultado el 21 de agosto del 2021.

De la misma forma, esta inversión de sentido, ya no sólo en la intervención del patrimonio sino en la configuración del mismo en aras de su resignificación en el espacio público, estuvo presente en las distintas Antimonumentas, la primera erigida el 8 de marzo del 2012, el Día Internacional de la Mujer frente al Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México; y las subsecuentes, una el 25 de noviembre de 2019, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer, en Nezahualcóyotl, Estado de México, y tres el 25 de noviembre del 2020, una en Guadalajara, Jalisco, otra en Chetumal, Quintana Roo, y otra en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Esta última fue retirada por las autoridades, mientras que la de Chetumal fue destruida en el año 2021. Tanto las intervenciones del 2021 como las Antimonumentas, permiten cuestionar la pertinencia de la noción de arte público para definir este tipo de acciones, independientemente de la intencionalidad de quien la realiza, esto es si fueron pensadas como obra de arte, además de ser un medio de protesta. Es decir, si el arte público como una categoría en la historia del arte

que incluye una diversidad muy amplia de prácticas, que van desde lo escultórico a lo performático y al monumento, puede servir como marco para interpretarlas y dotarles de una pertinencia histórica, de la misma forma que muchas de las acciones iconoclastas fuera y dentro del arte son incorporadas dentro de las narrativas de la historia del arte de la iconoclasia, como por ejemplo la que establece la exhibición *Iconoclash* en KZM, curada por Peter Weibel, Bruno Latour, Peter Galison, Adam Lowe, Joseph Leo Koerner, Dario Gamboni y Hans Ulrich Obrist en el 2002 que incluye diversos "iconoclashes" (término que acuña Latour para definir acciones iconoclastas cuyas consecuencias son inciertas) en la historia.

La importancia de cuestionar cómo y desde dónde interpretar estas prácticas de resistencia de los distintos feminismos, radica en que permite incorporarlas dentro de las narrativas hegemónicas de la historia del arte desde una perspectiva feminista, pero además da pie para analizar su relevancia y los riesgos que puede tener incluirlas dentro del museo. Frente a Anne Eaton e Ivan Gaskell, quienes argumentan que, al menos en el caso de artefactos subalternos (y podríamos extenderlo a otros artefactos que no están incluidos en las narrativas hegemónicas) el museo no los descontextualiza en la medida en que "los artefactos son promiscuos" y "se mueven dentro de esferas culturales, tomando nuevos significados y funciones sin comprometer su identidad" (Eaton & Gaskell, 2009), las iconocasias y los registros de las mismas pueden volverse estériles. La incorporación de las distintas formas de iconoclasia como documento u objeto, así como los registros de arte público, corre el riesgo de reducir su papel a una mera función informativa, dejando de lado las implicaciones políticas que tiene la protesta detrás de la iconoclasia, así como la dimensión política del arte público, en tanto que la función narrativa del museo y la exposición es reducida. Sin embargo, les permite tener un lugar en la historia al resignificarlas como iconoclasias y no como vandalismos, y, en algunos casos, su función informativa o como plataforma que alberga distintas manifestaciones artísticas de corte político puede tener un impacto imprevisto a largo plazo.

Por ejemplo, Mónica Mayer, una de las artistas feministas más importantes en la historia del arte reciente de México, presentó en 1978 su pieza El tendedero en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México para la exposición Salón 77/78 y un año después en el proyecto Making it Safe. A Project on Violence Against Women in Ocean Park, organizada por la artista Suzanne Lacy en Santa Mónica, California. En esta pieza, que además ha sido reactivada en distintas ocasiones hasta la fecha, la artista colocó un tendedero en el que invitaba a las mujeres a completar la frase "Como mujer lo que más me disgusta de la ciudad es…". En las respuestas se encontraban experiencias repetidas de violencia en el espacio público. La relevancia de la pieza rebasa el ámbito del museo o el arte público/participativo. La estrategia que se originó como una forma de "artivismo" feminista pasó a formar parte del imaginario de tal forma que fue recuperada en el 2019 por estudiantes organizadas en distintas universidades de México a raíz del movimiento #Metoo en el país, como herramienta para denunciar y visibilizar las violencias de género, pero sobre todo para presionar a las autoridades para implementar políticas en contra de la violencia de género dentro de los espacios escolares. En esta reapropiación, se reinventó el tendedero pasando de una invitación a completar una frase en papeles a ser un espacio para que las víctimas escribieran sus experiencias o se señalaran directamente a violentadores. Estas acciones no sólo tienen una dimensión política, sino que, como una reinterpretación actual de la acción de Mónica Mayer que estuvo bajo el cobijo del museo, abren una discusión en torno a la reapropiación de las artes vivas cuyo valor patrimonial es difuso, en tanto que son efímeras, pero que al estar albergadas por el museo se les otorga un lugar en la historia, permitiendo además que sean apropiadas sin que jamás vayan a dañar ningún tipo de materialidad. Sin embargo, aún a pesar de que estas reapropiaciones no implican un daño a un objeto, monumento o edificio, son criticadas por la opinión pública y sancionadas institucionalmente, en tanto que los señalamientos no son respaldados por denuncias legales, afectan directamente a los denunciados, los papeles son pegados en las paredes, de tal forma que son desacreditadas para reducir su potencial político como formas de acción directa en aras de ser señaladas como vandalismo.

En este sentido, muestran que el museo tiene un papel de refugio que resguarda no sólo el patrimonio y dota de valor patrimonial a los objetos, las acciones y sus registros, sino que también los protege de las consecuencias que éstos pueden tener al dejar de ser arte y salir al espacio público que no está bajo su cobijo.

1. Monumentos, actualización artística y post-patrimonio

Los ejemplos antes señalados exponen una noción de patrimonio que oscila entre confrontación y transformación. Para José de Nordenflycht, en el contexto de las movilizaciones en Chile, el disenso es una forma constante para la definición del patrimonio (Nordenflycht, s/d.). Ante esta cualidad dinámica de su entendimiento, propone una forma creativa de enunciación, al tener consciencia sobre la propia condición inventiva del término (Hobsbawm, 1990), como sucede con las tradiciones, más allá de las definiciones jurídico-céntricas que suelen ser limitadas y poco flexibles (Nordenflycht, s/d.). Las preguntas que propone este autor son: ¿Cómo queremos entrar al futuro? ¿Acumulando o abandonando el patrimonio? ¿Abusando o respetando el patrimonio? ¿Guardando o liberando el patrimonio? ¿Qué hacer con el pasado, cómo guardar a las otras generaciones? ¿Qué tanto abusamos y qué tanto respetamos la memoria?, ya que cada generación tiene el derecho de decidir sobre el patrimonio (Nordenflycht, s/d.). Estas apropiaciones atraviesan la pregunta sobre qué representa el patrimonio, si sigue considerándose una ruina o tiene una posibilidad desechable.
Las reflexiones que surgen a partir de las acciones y movilizaciones antes señaladas se centran en una necesaria redefinición de conceptos tales como el monumento y el patrimonio, así como de las propias formas de conservación y coleccionismo. Estos procesos relacionados a movilizaciones vinculadas a los feminismos no están separados de los espacios de análisis desatados por las estrategias anti-racistas y anti-coloniales[4]. A partir de la teoría poscolonial y de(s)colonial, el análisis dedicado al patrimonio sitúa un diálogo con los museos y monumentos, centrándose en el punto de crítica a las implicaciones simbólicas y materiales de los objetos que componen las colecciones de museos nacionales en países con una historia

4 Un parteaguas para la visibilización a nivel global respecto a la urgencia de estos debates despuntó tras el asesinato de George Floyd a manos de la policía en el estado de Minnesota en 2020, donde millones de usuarios fueron testigos de este condenable hecho. A partir de este acto de violencia extrema y de las movilizaciones masivas de Live Black Matters, diversos museos abrieron el debate a las políticas anti-racistas. Algunos de los foros abiertos para reflexionar sobre este problema y debatir las posibles transformaciones del museo fueron: el Hammer Museum, The New School y The Museum of Fine Arts de Houston.

de intervención colonial, como Francia, Gran Bretaña, Alemania y los Estados Unidos. Achille Mbembe es uno de los autores que al analizar las condiciones de la necropolítica, las estructuras económico-políticas de la modernidad y el neoliberalismo (Mbembe, 2016), ha expuesto las posibilidades de la memoria crítica y restaurativa ante los procesos de pos-colonialidad, en contextos como el de Sudáfrica.

En una conversación llevada a cabo entre Sarah Nuttall y Mbembe, estos autores destacaron la necesidad de pensar los monumentos de distinta forma a cómo se ha hecho en el pasado. Nutall explica que los monumentos deben concebirse dentro de una noción de tiempo político. Al estar vinculados a la memoria son modificados al momento en que la sociedad cambia. En este proceso, sucede un intercambio de construcción, destrucción y reconstrucción destinado al "pensamiento público" y a una exhibición permanente en un espacio común, debido a dicha condición constitutiva (Nutall & Mbembe, 2018). Al tomar en cuenta la naturaleza del monumento, Nuttall se pregunta: "¿Los monumentos deben archivarse; son sólo archivos a los que concedemos un tiempo monumental, el poder de presidir el pasado? ¿Quién decide cómo un monumento debe ser intervenido, transformado, criticado o destruido?" (Nutall & Mbembe, 2018). La autora sudafricana destaca una condición generalizada para el monumento en el siglo XXI, una suerte de anti-monumentalidad que "entiende un monumento contemporáneo como una intervención en el poder del lugar, en nombre del tiempo y sujeto a la fuerza del cambio" (Nutall & Mbembe, 2018). Por su parte, Mbembe describe un proceso donde diversas alternativas para la resignificación de los monumentos se hacen visibles. Una de ellas depende de la incorporación de estos procesos al museo, con el fin de contextualizarlos adecuadamente. No obstante, el autor ha cambiado de postura al repensar también en su propia naturaleza (material, simbólica, política). Explica: "Por definición, los monumentos no significan nada a priori. En primera instancia, un monumento no es más que un haz de materia diseñado por humanos y hecho público en virtud de ocupar un espacio de visibilidad" (Nutall & Mbembe, 2018). El crítico insiste en pensar en el mármol, el bronce, el oro, la plata y la piedra que constituyen a estos objetos, debido

a que en la elección material se hace un comentario temporal de perdurabilidad geológica y mineral. Esta materialidad es intervenida y puesta en tensión por medio de referentes efímeros (la vida misma), ya que son figuras de héroes o próceres las que moldean al monumento en aras de una "inmortalidad". Mbembe cuestiona este sentido de permanencia, debido a que tanto lo humano y lo no humano está destinado a concluir o a ser destruido. El autor explica que la relación entre memoria y monumento es más amplia. Que el acto de recordar es complejo y escapa de los artefactos y huellas definidas por las instituciones. Invita a activar la memoria más allá del vínculo con el monumento y a recordar conscientes de un proceso de destrucción o borramiento: "Con el impulso de destruir que está envolviendo nuestro mundo, muchos de nosotros nos veremos cada vez más obligados a recordar en ausencia de cualquier rastro porque todos los rastros habrán desaparecido o se habrán borrado. Nuestros monumentos se habrán convertido en montones de escombros, desechos no reciclables o polvo" (Nutall & Mbembe, 2018).

En el caso de nuestro estudio, esta pregunta sobre el tiempo es fundamental. Las intervenciones iconoclastas (pintas, rasgaduras, roturas) a estos monumentos existentes inciden por medio de una noción alterna de temporalidad que actualiza y reta el intento de continuidad perpetua e inalterable del monumento. Al mismo tiempo, activan otra forma de remembranza. Un ejemplo claro sobre este juego entre huella y borramiento es el que representa el acto fotográfico de las marchas, donde unx testigo activx realiza un registro del proceso como parte de una alternativa de archivo y memoria. La artista Alma Camelia (Estado de México, 1992) realizó una serie fotográfica de las manifestaciones entre el 7 y 8 de marzo de 2021, referidas anteriormente. La serie se centra en retratar las bardas en el Palacio Nacional y el Palacio de Bellas Artes, así como pintas y carteles que dieron un nuevo sentido a las estatuas públicas. Las imágenes presentan las siguientes frases: "Nosotras construimos nuestras memorias" y "Todo lo que hemos callado ahora grita libertad". De este conjunto destaca la fotografía de la escultura ecuestre de Carlos IV, realizada por el escultor español Manuel

Tolsá en 1803. Esta obra tiene una amplia historia de traslados, intervenciones y escándalos,[5] por lo cual contiene una acumulación de capas de significados que suman a su sentido conmemorativo original. En 1979, "El Caballito", como comúnmente se conoce a esta obra neoclásica, fue instalado a las afueras de lo que sería el Museo Nacional de Arte (1981) y a partir de esta acción dio nombre a la plaza que ahora lo resguarda, llamada como Plaza Manuel Tolsá. Este gesto ofreció un peso histórico y una genealogía artístico-académica a este museo. Las fotografías de Alma Camelia dedicadas a esta escultura intervenida resultan una elección potente, debido a que ponen énfasis en otra forma de pensar la disputa frente al Estado.

5 Esta obra, realizada por Tolsá a partir de una sola colada, fue instalada originalmente en la Plaza Mayor (Zócalo) de la capital de la Nueva España en 1803. En 1821, en el contexto de la consumación de la Independencia, fue cubierto por un año azul y se dieron los primeros intentos por destruir esta obra. En 1822, Lucas Alamán convenció al presidente Guadalupe Victoria a que se conservara y resguardara debido a sus cualidades artísticas, por lo que fue llevada a la Universidad Nacional. En 1852, fue trasladada a los nuevos Paseo de la Reforma y Paseo de Bucareli, donde fue protegida por unas rejas. En las primeras décadas del siglo XX dialogó con los primeros edificios verticales modernos, como fue la Lotería Nacional y el Edificio Corcuera, afectado y destruido a raíz del terremoto de 1957. Entre las transformaciones del paseo y la realización del MUNAL, el caballito fue dispuesto en la plaza de la calle de Tacubaya en 1979, frente al monumental Palacio de Minería.

Alma Camelia, *Registro del 7 y 8M*, Ciudad de México, 2021

Las imágenes dan cuenta de cómo lxs manifestantes lograron tirar las bardas azules en este emplazamiento (que ya estaban instala-

das debido a un proceso de restauración de la obra) y alcanzaron el monumento. Pueden leerse en las vallas frases que dicen “Se pudo”, mientras en la base se reconocen frases en rojo, negro y amarillo que expresan lo siguiente: “Macho violador”, “INBA violador”, “La sangre que derramaste la pagarás”. La fotografía hace evidente un señalamiento efectivo a la violencia colonial-patriarcal (ya que la escultura remite al orden virreinal de los Borbones) y a sus formas constantes de renovación (el Estado moderno y sus instituciones), donde el museo y el monumento representan ejes determinantes para su constitución. Estos gestos colectivos activan una crítica y disputa directa sobre la memoria y sus formas de representación. Así, la iconoclasia da forma a una alternativa para el registro, el archivo y la memoria[6].

6 La artista, inclusive, reclamó que los medios de comunicación y las instancias académicas no dieran crédito a las imágenes de las activistas y manifestantes, o que distribuyeran registros en dron (desde una mirada privilegiada y masculina) de estos eventos.

Si estas reflexiones se ponen de suman a los casos señalados anteriormente, permiten comprender y exponer por qué en México, como en otros puntos del hemisferio, la opción de una resignificación del monumento resulta una apuesta necesaria, ya que ofrece una alternativa, paralela a opciones abolicionistas e iconoclastas también existentes, basadas en la idea de la destrucción del museo y la repatriación de objetos. A su vez, este acercamiento obliga a una revisión de los modelos culturales del nacionalismo y la estructura artística global, al ser los espacios de enfrentamiento que estas otras narrativas plantean. Frente a propuestas cívicas y colectivas, como las representadas por los murales efímeros y pintas frente al Palacio Nacional o en el Ángel de la Independencia, se encuentran las reinterpretaciones hechas en el espacio público desde una revisión histórica a la propia historia del muralismo mexicano.

El mural que debió ser,[7] 2021. Acrílico sobre muro. 4.3 x 9.92 m
Mural colectivo organizado por Cassandra Sumano (artista visual) y Dea López (curadora) .

7 Registro realizado y cedido por las participantes del Proyecto El mural que debió ser (2021).

Ejemplos como el proyecto El mural que debió ser (2021), muestran otra parte de la historia que en el caso de México ha mantenido una disputa constante entre espacio público e intervención artística. Esta propuesta, realizada por Cassandra Sumano y Dea López desde Oaxaca, retoma un momento de censura a María Izquierdo llevado a cabo por los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Pintado por más de 100 mujeres, la obra es una recreación y al mismo tiempo una protesta. Retoma los bocetos que la pintora mexicana María Izquierdo diseñó para un mural que, finalmente, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros impidieron que la muralista realizara en la década de 1940. Este ejemplo fue el segundo caso fallido de intervención pictórica en un recinto oficial. El Gobierno encargó a Izquierdo un mural dedicado a la historia y progreso de la ciudad para la escalera del Palacio del Distrito Federal. Entusiasmada, coordinó la construcción de andamios, adquirió los materiales, contrató a los ayudantes y preparó una serie de bocetos. Tres meses después, el supervisor canceló el proyecto reclamando que los muralistas concluyeron que Izquierdo “estaba poco ejercitada en la práctica del fresco, por lo que era preferible cambiarla a algún otro edificio de menos importancia”. Según explican las curadoras, estos artistas pusieron de ejemplo la escuela o el mercado como los lugares donde pintaban las mujeres. En conclusión, este ejemplo vincula

preguntas respecto a la intervención pública desde otra perspectiva. Por un lado, ofrece una alternativa a las formas de mirada a la historia y la memoria, al visibilizar aquellos momentos de violencia simbólica o patriarcal frente a una apuesta en la que se cuestiona la historia del muralismo mexicano desde el feminismo. A través de un ejercicio curatorial y artístico, se crea una narración distinta sobre el pasado y, a la vez, una actualización de este momento que puede vincularse con las acciones desarrolladas en paralelo. Por otro lado, se insertan en una historia de las intervenciones feministas en el espacio público, que iconoclastas o no, reinterpretan el patrimonio y la historia, desarticulando las narrativas hegemónicas, cuestionando su papel como símbolos, tradiciones, imágenes y objetos que representan el poder patriarcal.

Referencias

Comisarenco, D. (2014). Eclipse de siete lunas. *Mujeres muralistas en México*. Artes de México.

Eaton, A. W. & Gaskell, I. (2009). Do Subaltern Artifacts Belong in Art Museums? In J. O. Young & C. G. Brunk, *The Ethics of Cultural Appropriation*. Blackwell Publishing.

Freedberg, D. (2017). *Iconoclastia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Sans Soleil Ediciones.

Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa.* Cátedra.

Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre racismo contemporáneo*. Futuro Anterior.

McClanan, A. & Johnson, J. (2005). Introduction: O for a muse of fire. In A. Mclanan & J. Johnson (Eds.), *Negating the Image*. Ashgate.

Nordenflycht, J. (s/d.). *Iconoclasia y post-patrimonio*. Centro de Investigaciones del Patrimonio. https://www.facebook.com/114959126812375/videos/3808915352470253.

Nutall, S. & Mbembe, A. (2018). *Decolonizing the Monument*. Duke University.

Tyburczy, J. (2016). *Sex Museums: The Politics and Performance of Display*. University of Chicago Press.

:ENSAIO DE ARTISTA

CÁPSULA DEL TIEMPO

Gloria Jurado
Reside y trabaja en Berlín.

El proyecto en curso *Cápsula del tiempo* es un testimonio vivo del imparable desarrollo y transformación de la ciudad de Berlín, el cual explora y amplía las cualidades materiales de la fotografía analógica para reflejar los contextos económicos, sociales y culturales de la ciudad.
Este proyecto se desarrolla en un contexto en el que la especulación y la gentrificación han llevado a la ciudad a una situación inmobiliaria insostenible, amenazando tanto el acceso a la vivienda como la continuidad de muchos lugares significativos de la ciudad.

Para comprender el fenómeno de la especulación del suelo en Berlín, debemos partir del hecho de que desde 2001, más de la mitad del suelo urbanizable de Berlín, propiedad del Estado, ha sido privatizado. Para reducir la deuda de la ciudad, el Estado de Berlín ha vendido sus propiedades a especuladores inmobiliarios, creando una situación inmobiliaria insostenible. A éste hecho se le suma un sistema capitalista basado en el consumo y en el beneficio, que basa la vida útil de los edificios en intereses de amortización y de beneficio a corto plazo. Esto conduce a un interés por las demoliciones y las nuevas construcciones, que conlleva unas repercusiones sociales y ecológicas devastadoras.

Así, a través de la doble exposición, la artista integra una dimensión temporal en el medio fotográfico para documentar la transformación de las estructuras arquitectónicas amenazadas y así tomar conciencia del futuro incierto que afecta a la ciudad.

(texto por Gloria Jurado)

Gloria Jurado (1990, España) es una artista, investigadora y arquitecta afincada en Berlín. Su práctica multidisciplinar se centra en explorar y catalizar la transición ecosocial. En particular su obra pone de relieve los problemas acuciantes de nuestro tiempo abordando la crisis climática desde distintos ángulos, como la especulación del suelo, la explotación de recursos y la degradación del medio ambiente. En el marco de sus actuales estudios de máster Art in Context en la Universidad de las Artes de Berlín, investiga los discursos y prácticas artísticas y científicas del arte en el espacio público. Su obra ha sido reconocida internacionalmente y expuesta en exposiciones individuales y colectivas, como *Berlin Art Week* (2020), *Künstlerhaus Bremen* (2022) y la *12. Bienal de Berlín* en la Academia de las Artes de Berlín (Akademie der Künste) (2022).

glojurrod@gmail.com
https://berlinumbau.cargo.site/

ALLESANDERSPLATZ
RIP

HOW
LONG
IS NOW

MUST
DIE

Créditos

- 1. *Haus der Statistik* (I), Berlin | Disparo I: 2019 ; Disparo II: 2019

- 2. *Haus der Statistik* (II), Berlin | Disparo I: 2019 ; Disparo II: 2019

- 3. *Passauer Straße* (I), Berlin | Disparo I: 2019 ; Disparo II: 2019

- 4. *Passauer Straße* (II), Berlin | Disparo I: 2019 ; Disparo II: 2019

- 5. *Prinzessinnengarten* (I), Berlin | Disparo I: 2019 ; Disparo II: 2019

- 6. *Prinzessinnengarten* (II), Berlin | Disparo I: 2019 ; Disparo II: 2019

- 7. *Tacheles* (I), Berlin | Disparo I: 2019 ; Disparo II: 2019

- 8. *Tacheles* (II), Berlin | Disparo I: 2019 ; Disparo II: 2019

- 9. *Kopi* (I), Berlin | Disparo I: 2021 ; Disparo II: 2022

- 10. *Kopi* (II), Berlin | Disparo I: 2021 ; Disparo II: 2022

- 11. *Warschauer Straße* (I), Berlin | Disparo I: 2018 ; Disparo II: 2023

- 12. *Warschauer Straße* (II), Berlin | Disparo I: 2018 ; Disparo II: 2023

por Gloria Jurado.

SWALE

Mary Mattingly
Lives and works in New York.

Swale was a floating edible landscape built atop a 5,000 square-foot barge that traveled to public piers in New York City welcoming visitors to harvest perennial fruits and vegetables free of charge. *Swale* docked at public piers in Brooklyn, Governors Island, and the Bronx in spaces adjacent to the city's public land. Public land in the city equates to 30,000 acres, as compared with the 100 acres of community garden space where, if you have a plot, picking food is allowed. *Swale* re-valued public land by using the 'common law' of the water as a loophole to do what had been illegal on public land: legally, picking plants was considered destruction of property. *Swale* followed the insights of social scientist Elinor Ostrom and traditional ecological knowledge that claim that in a vibrant commons, people had a vital role to play not only as beneficiaries, but also as co-creators, protectors, and decision makers.

Swale was also experiential: people walked onto a barge adjacent to a city park to find that it looked, smelled, and tasted like land but felt different. As they grew accustomed to the moving vessel and their forested surroundings, their perspective shifted and soon it could feel like the city was moving back and forth, as the structure they were on began to feel stable. People suddenly cared about everything: where the soil came from, where the water came from that watered the plants, and how this translated to the food they were eating at home. An edible forest built on an industrial barge questions land use in the city, food systems, infrastructure, public health priorities, and whether the establishment of a commons is still possible. It can also model alternatives, request involvement, and put trust in city dwellers as agents who care for shared resources. As a direct result of *Swale* and the support of community groups, in 2017 the New York City Parks Department opened their first land-based pilot – a public "foodway" at Concrete Plant Park in the Bronx.

(text by Mary Mattingly)

Mary Mattingly is an interdisciplinary artist who is driven to explore imagined socio-ecological futures through co-creation. Based in New York City, her work involves building sculptural ecosystems that prioritize access to food, shelter, and clean water, resulting in large-scale participatory projects around the world. These projects rely on absurdity and chance encounters to provide discordant perspectives and shift perceptions.

Mattingly's sculptures foster coalition-building and help to strengthen common spaces. In 2016, her leadership of *Swale*, a floating sculpture and edible landscape on a public barge in New York, inspired the New York City Parks Department to establish the city's first public "foodway." The foodway is a public space where people can legally forage in a city where it is otherwise publicly prohibited.

Mattingly's work frequently activates public spaces and has also been exhibited at institutions such as Storm King Art Center, the International Center of Photography, Seoul Art Center, the Brooklyn Museum, Palais de Tokyo, Barbican Art Gallery, and Museo Nacional de Bellas Artes in Havana. Notable grants include those by the James L. Knight Foundation, the Harpo Foundation, New York Foundation for the Arts, the Jerome Foundation, and the Art Matters Foundation. Mattingly is a 2023 recipient of a Guggenheim Fellowship.

mary.mattingly@gmail.com
https://marymattingly.com

Swale in the East River, 2017, photo by Cloudfactory

Swale at Brooklyn Bridge Park, 2017, photo by Katherine Kiefert

Foraging from Swale on Governors Island, 2016, photo by Mary Mattingly

Swale at Brooklyn Bridge Park, 2017, photo by Katherine Kiefert

Plants on Swale, 2017, photo by Katherine Kiefert

Young people foraging on Swale, 2018, photo: Mary Mattingly

Foraging apples on Swale, 2018, photo: Mary Mattingly

Edible plants on Swale, 2017, photo: Katherine Kiefert

Foraging on Swale, 2017, photo: Katherine Kiefert

Tours on Swale, 2017, photo: Katherine Kiefert

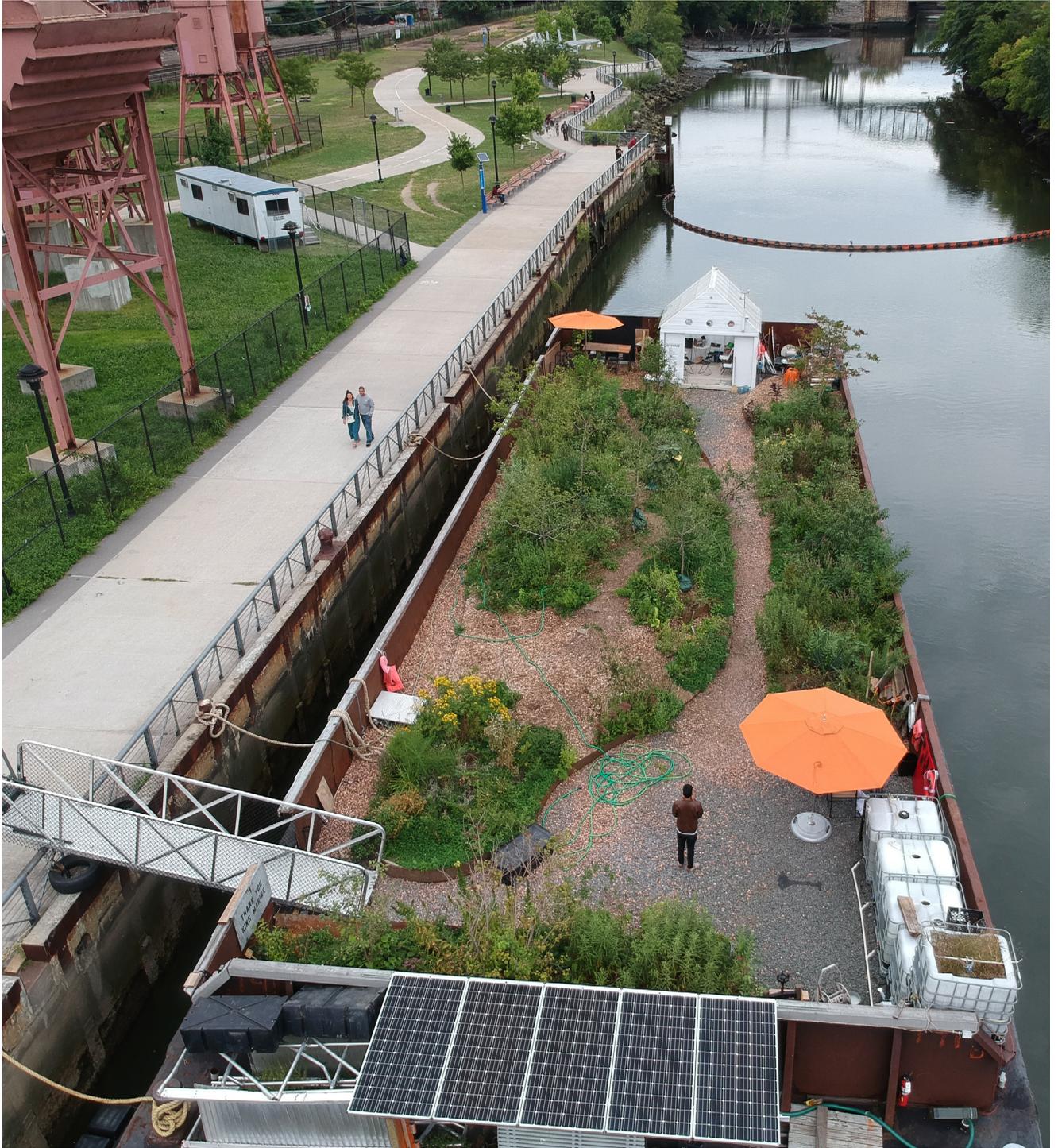
View from Swale in Brooklyn to Manhattan, 2018, photo: Mary Mattingly

Tours on Swale, 2018, photo: Mary Mattingly

Swale at Concrete Plant Park in the Bronx, 2016, photo by Rava Films

Swale at Concrete Plant Park, 2018, photo: Youth Ministries for Peace and Justice

Sequoia Carr selling plant-based goods at Concrete Plant Park in the Bronx, 2016, photo by Mary Mattingly

Swale at Brooklyn Bridge Park, 2018, photo by Katherine Kiefert

Swale at Concrete Plant Park in the Bronx, 2017, photo by Subhram Reddy

New York City's first Foodway, 2017, photo: NYC Parks

Foodway, 2020, Photo: Bronx River Alliance

After Swale's pilot project, the Bronx River Foodway at Concrete Plant Park, 2022, photo: Bronx River Alliance

:ARTIGOS

Projeto Mosaico do Lugar após 18 anos: pesquisas e reflexões

Mosaico do Lugar Project after 18 years: Research and Reflections

Proyecto Mosaico do Lugar después de 18 años: investigaciones y reflexiones

Leila Maria da Silva Barboza
Universidade Federal Fluminense, Brasil

Maria Paula de Oliveira Bonatto
Museu da Vida Fiocruz / Fundação Oswaldo Cruz, Brasil

RESUMO

Em 2020, durante a pandemia de Covid 19, o projeto Mosaico do Lugar – uma intervenção de arte pública no espaço urbano, foi revisto após 18 anos em duas pesquisas: uma, sobre o que ficou na memória dos participantes, a partir de relatos reunidos em vídeo, sistematizados sob a metodologia do Discurso do Sujeito Coletivo; outra, sobre a percepção dos novos moradores do bairro sobre essa escadaria de mosaico, com a distribuição de cartas enquetes. O conceito de enunciado de Bakhtin orientou as análises dos discursos coletados para construir reflexões sobre os valores sociais que emergiram, revelando aspectos da sociedade atual.

Palavras-chave: arte pública, estética relacional, urbanidade, arte coletiva, mosaico

Trabalho submetido: 15/3/2024
Aprovado: 18/4/2024

ABSTRACT

In 2020, during the Covid 19 pandemic, the Mosaico do Lugar Project - a public art intervention in urban space, was reviewed after 18 years in two surveys: one, on what remained in the memory of the participants, based on reports gathered on video, systematized under the Discourse of Collective Subject methodology; another, about the perception of new neighborhood residents about this mosaic staircase, with the distribution of survey letters. Bakhtin's concept of utterance guided the analysis of the collected speeches to construct reflections on the social values that emerged, revealing aspects of current society.

Keywords: public art, relational aesthetics, urbanity, collective art, mosaic

RESUMEN

En 2020, durante la pandemia de Covid 19, el Proyecto Mosaico do Lugar, una intervención de arte público en el espacio urbano, fue revisado después de 18 años, en dos encuestas: una, sobre lo que quedó en la memoria de los participantes, a partir de informes recopilados en video, sistematizado bajo la metodología del Discurso del Sujeto Colectivo; otro, sobre la percepción de los nuevos vecinos del barrio sobre esta escalera de mosaico, con el reparto de cartas de encuesta. El concepto de enunciación de Bakhtin el análisis de los discursos recopilados para construir reflexiones sobre los valores sociales que emergieron, revelando aspectos de la sociedad actual.

Palabras clave: arte publico, estética relacional, urbanidad, arte colectivo, mosaico

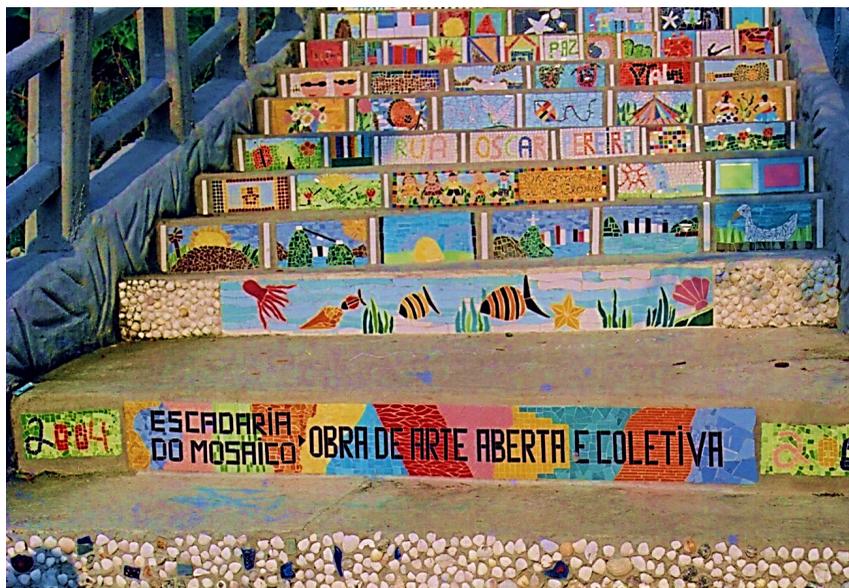
Leila Maria da Silva Barboza (Leila B.) é graduada em Gravura pela UFRJ (1984), especialista em Design de Moda pelo SENAI-CETIQT (1986) e Arteterapia na Saúde e Educação pela Universidade Cândido Mendes UCAM (1999). É mestre em Ciências da Arte pela UFF (2009). De 1999 a 2019 foi docente no curso de Design de Moda da Universo. Como artista, vem desde 1997 desenvolvendo pesquisa os pigmentos naturais, em projetos de cenografia, figurino, arteterapia e arte coletiva.
https://orcid.org/0000-0001-6568-7243 | leilamdsb@gmail.com

Maria Paula de Oliveira Bonatto é doutora em Saúde Pública pela Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, Fiocruz (2012), mestre em Filosofia da Educação pela Fundação Getúlio Vargas - RJ (1992) e Bachelor in Life Sciences, pela Southwest Missouri State University, EUA (1981). No Museu da Vida é curadora da exposição de longa duração Parque da Ciência, onde desenvolve atividades de colaboração entre o museu e movimentos sociais, bem como escolas públicas da região.
https://orcid.org/0000-0003-4153-1230 | paula.bonatto@fiocruz.br

Introdução

O presente estudo nasce da intervenção artística *Mosaico do Lugar,* que se deu na escadaria da rua Oscar Pereira do bairro de Charitas, Niterói, Rio de Janeiro. Esse projeto, realizado de 2004 a 2006, foi uma ação artística coletiva, coordenada voluntariamente por Leila B., artista visual e moradora de uma casa/ateliê nessa rua. Na impossibilidade de consolidação de uma rua de tráfego, a maioria dos moradores apoiou a construção da escadaria, que foi realizada de cima para baixo e dividida por platôs com mesas e bancos, formando três pequenas praças. A arte pública foi uma contrapartida à urbanização da rua, tendo sido realizada a partir do ateliê de 100m² da artista, que obteve da Prefeitura os materiais e instrumentos para a confecção dos mosaicos.

O resultado é uma escadaria com 125 degraus, em que seus espelhos, mesas, bancos e painéis estão cobertos com 35m² de mosaicos, representados por 800 trabalhos de 120 participantes. Esse processo se desdobrou em uma dissertação de Leila B. no PPGCA-UFF[1] e publicações acadêmicas nos campos da arte, da arquitetura e da sociologia, bem como publicações em periódicos e inserções em mídias.

1

Início dos 125 degraus da Escadaria de Mosaico.
Foto: Leila B. (2006)

A dissertação investigou o processo de construção dessa escada como um mosaico de mosaicos, suas implicações no plano da urbanidade e das segregações espaciais e socioeconômicas, as reflexões sobre as relações entre arte, artista e comunidade. No viés entre a efemeridade e perenidade, foram produzidas reflexões sobre a cidade que apaga suas memórias e a necessidade de se trabalhar com materiais perenes, resistindo no tempo e formando camadas temporais. Foram investigadas as dimensões da autoria, e suas interpretações teóricas e práticas, bem como a importância para o colaborador de ser reconhecido ou não na obra coletiva. O lugar do artista que coordena um processo coletivo, considerando todas as etapas de elaboração, negociação, socialização e implantação, foi apreciado como forma ampliada de criação artística. No plano do urbanismo e da urbanidade, foram apreciadas de forma crítica as diferenças entre a intervenção coletiva realizada e as mega intervenções urbanas que se impõem na cidade, onde nem sempre o cidadão ganha espaços. As oficinas no ateliê foram relembradas pelo viés da experiência estética resultante da feitura do mosaico, transformando não só o autor, mas principalmente a sociabilidade do grupo, caracterizando a obra final como processo resultante de afetos.

A intervenção gerou desdobramentos ao longo desses dezoito anos, traduzindo-se em expressões de usuários, memórias e ressignificações. A busca de apreciação dos significados atribuídos a essa vivência coletiva demarca uma segunda etapa de investigação, voltada para os relatos e memórias registrados acerca da experiência, tendo a colaboração da coautora Maria Paula Bonatto, educadora e sanitarista, participante do projeto e também moradora do bairro. Além dos depoimentos dos participantes do projeto, objetivamos abarcar aspectos da relação de novos moradores dos edifícios de Charitas com a Escadaria do Mosaico, arte pública que em 2019 foi tombada como Patrimônio Cultural Municipal. Verificamos que o envolvimento social nas oficinas, bem como os resultados e experiências no espaço público modificado, são demarcados por processos de importância inimaginável que só podem ser descritos por quem os vivencia. Os relatos acerca dessas vivências são

parte dessa segunda etapa da pesquisa, que podem ser acessados no YouTube, no vídeo Mosaico do Lugar – obra de arte coletiva e aberta.

Dentre os diversos teóricos que iluminaram as reflexões da primeira etapa, destacamos Jacques Rancière, que no campo da “política da arte” sintetiza as reflexões organizadas nesse período, referindo-se à produção da arte pelas interações humanas que produz:

> a arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço temporal que determina maneiras do estar junto, ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de… Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. (Rancière, 2010, p. 46)

Esse pensamento de Rancière (2010) nos direciona ao objeto da segunda fase da pesquisa: a escadaria como arte pública, aprofundando os conceitos de experiência estética e relacional no contexto da urbanidade atual, valorizando intervenções artísticas urbanas e coletivas em seu potencial de transformar tanto lugares como pessoas.

Descrevendo a experiência

De 2004 a 2006, foi realizado um total de 80 oficinas no ateliê da artista, moradora da rua desde 1994. Nesse processo, pessoas de diferentes idades e classes socioeconômicas, moradores e não

moradores do bairro, produziram voluntariamente, individual e coletivamente, em torno de 800 trabalhos. As oficinas foram realizadas semanalmente por dois anos, inicialmente nas tardes de sábado, e no segundo ano, nas quintas-feiras em dois turnos.

Inicialmente, apesar do convite, não apareceu ninguém da comunidade do entorno e a ação foi inaugurada com amigos e alunos de Graduação de Educação Artística da Universidade Salgado de Oliveira, onde a artista era docente na época. O portão ficava aberto no dia da oficina e qualquer pessoa poderia entrar e participar, com o compromisso de deixar a obra para o espaço público. À medida que as obras foram ficando prontas, rejuntadas e colocadas nos espelhos dos degraus, foi despertando interesse da comunidade, principalmente das crianças. Como estratégia de aproximação, foram realizadas três ações de mosaico direto na escadaria, levando para a rua os materiais e instrumentos. Aos poucos, as crianças foram cedendo a timidez e frequentando o ateliê, trouxeram seus irmãos e amigos e, por último as mães, tias e avós.

Oficina de mosaico no ateliê da artista Leila B.
Foto: Leila B. 2005

O mosaico é uma técnica artística que requer paciência na sua execução; são várias etapas de produção: desenhar no suporte, cortar as peças no tamanho e na forma que convier, colá-las na talagarça, realizar o acabamento com massa de rejunte, finalizando com a aplicação no local definitivo.

A técnica empregada utilizava a talagarça de algodão como suporte intermediário, processo mais simplificado que possibilitou que pessoas sem nenhum conhecimento técnico pudessem realizar o mosaico desde o início, sem a necessidade de uma capacitação prévia.

Foram disponibilizados pedaços de talagarça de 15cm x 15cm, 30cm x 15cm e 140cm x 15cm previamente cortados. A altura não podia ultrapassar os 15cm, para encaixar com folga nos degraus de 17cm, medida padrão estabelecida pelo projeto urbanístico. A talagarça também foi recortada em formas de peixes, pássaros e borboletas e essas figuras compuseram os painéis dos muros.

A oferta de diferentes tamanhos de suporte possibilitava ao participante a escolha do que mais convinha à sua criação e a seu comprometimento com as oficinas. O tamanho menor poderia ser executado em uma única sessão de oficina. Já os suportes maiores impunham responsabilidades diferentes, requeriam várias sessões no mesmo trabalho ou dividir a execução com outros participantes. Na área delimitada pelo suporte, cada participante pôde criar livremente.

Durante o processo de trabalho, as pessoas se comunicavam para dividir ferramentas, cortar e fornecer tesselas da cor escolhida, ajudar em caso de dúvida, desenhar para o outro, limpar a área em que haviam trabalhado... A partir da comunicação objetiva do trabalho, surgiam outros assuntos, novas relações. A cada oficina surgiam novos participantes, uns realizavam seu trabalho, aprendiam a técnica e não mais apareciam, outros permaneciam por mais tempo e poucos frequentaram o projeto do início ao fim.

Durante o projeto, os grupos que participaram das oficinas formaram uma comunidade transitória, tendo como referências fixas o ateliê como lugar e a intervenção artística como objetivo. Depois de o projeto ser finalizado em 2006, vários participantes indagavam por sua continuação, demonstrando que a ação tinha se desdobrado naturalmente no desejo de voltar a estar juntos, de fazer mosaico ou outra técnica artística.

Urbanidade

Enquanto dentro da oficina era mantida a produção artística para transformar a escadaria em um local de memórias, uma arte pública perene, no bairro de Charitas se iniciava uma intensa transformação, na qual a cada momento se via uma placa de venda pendurada em uma casa, seguido pela chegada de um trator e o início da demolição. Em 2007, dezoito prédios foram erguidos quase simultaneamente. Uma nova população se instalou no bairro, sendo notada sua existência na entrada e na saída dos carros de vidros escuros, que vedam o reconhecimento do novo morador.

Se urbanismo é a técnica da organização e da racionalização das aglomerações humanas, que permitem criar condições adequadas de habitação e de circulação às populações das cidades, a urbanidade refere-se à qualidade social do urbano, à dimensão imaterial da civilidade. Essas dimensões se superpõem e produzem os lugares das cidades, suas histórias, monumentos, fluxos e transformações que se consolidam através da memória.

A memória coletiva é civilizatória, a tradição só é produzida no tempo com a acumulação dos saberes, e a perenidade das referências materiais e imateriais são imprescindíveis para a urbanidade.

A reflexão sobre a arte pública *Mosaico do Lugar* em sua relação com a cidade envolve compreender a obra de arte e sua importância para o lugar e seus habitantes. Mais do que um patrimônio tombado, a escadaria e suas praças reservadas são lugares de encontros de jovens que conversam e jogam, de crianças que brincam e de transeuntes que fazem a pausa de descanso. Não é só um

acesso para a parte alta do bairro, é um passeio público com arte. Em junho de 2015, o vereador Leonardo Giordano entrou com a proposta de tombamento da Escadaria de Mosaico na Câmara Municipal de Niterói e em julho de 2019, foi tombada como Patrimônio Cultural da cidade através da lei nº 3415/2019. Em dezembro, a proposta "Mosaico do Lugar – Valorização do Patrimônio municipal tombado" foi contemplada em edital[2], sob o compromisso de se realizar o inventário do patrimônio, levantamento dos participantes, pesquisa sobre a relação dos participantes e moradores com o projeto e produção de *website*[3] . Esse *website* reúne a história do projeto em uma revista digital, um vídeo, artigos publicados, além da dissertação de mestrado. A comunicação se dá por meio das redes sociais Instagram e Facebook e de uma placa no local que foi implantada em junho de 2022. As visitas guiadas e palestras em espaços municipais foram inviabilizadas pela pandemia.

2 Edital no 07/2019 - Chamada Pública de Fomento às Artes da SMC, FAN e SIMFIC.

3 https://www.mosaicodolugar.com.br/

Início da Escadaria - Placa informativa com QRcode direcionando para o ***website** Mosaico do Lugar*; no chão, orientação magnética e mapa de Charitas, com marcação do local. Foto: Leila B. (2022)

Paralela à execução dessa proposta, foi apresentada em 2019 pelo vereador Leonardo Giordano e votada favoravelmente, uma Emenda Parlamentar com os recursos para a obra de restauração da

escadaria. Ou seja, o patrimônio tombado seria revitalizado através dos recursos da Emenda Parlamentar ,vinculada à sua valorização através do recurso do edital para sua pesquisa e divulgação.

O recurso do Edital foi depositado em abril de 2020, em plena pandemia da Covid-19. Em agosto, a Secretaria das Culturas de Niterói nos informou que o recurso da Emenda Parlamentar seria redirecionado para as emergências da pandemia. Não havendo o recurso para a restauração, foi necessário replanejar a execução da pesquisa e sua divulgação, ou parte dela.

Estética relacional

Partindo das experiências relatadas pelos participantes do projeto nas oficinas de mosaico, das formas de reunião ou de individualização que a intervenção na escadaria ofereceu, o início da segunda etapa da pesquisa (2020-2021) buscou responder às seguintes perguntas: *Quais os valores emergem, a partir do relato da experiência, para uma parcela de seus autores? A partir das teorias de Bakhtin, o que a sistematização desses valores revela sobre a sociedade em que vivemos? Qual o interesse/amplitude do conhecimento dos novos moradores do entorno sobre a escadaria e o que podemos apreender desse aspecto?*

Ao investir em conhecer as respostas a essas indagações, buscamos promover diálogos entre arte e urbanidade com aspectos subjetivos dos indivíduos e a riqueza de suas percepções. Os aspectos que destacamos têm como pressuposto a visão de que, ao falar sobre sua experiência nessa criação artística, os autores em questão estão expressando as relações presentes em toda uma sociedade que os engendra e por eles é engendrada.

O conceito de "estética relacional", cunhado por Nicolas Bourriaud (2009), orienta a reflexão sobre a socialidade formada ou ampliada nas oficinas durante o projeto. No desenvolvimento do projeto, além das transformações individuais, aconteciam as interações sociais entre pessoas de idades e classes socioeconômicas diversas, as

quais deveriam ser apreendidas como de uma qualidade diferenciada. Bourriaud propõe considerar que alguns artistas a partir da década de 1990, na realização de suas propostas, têm as relações sociais como forma estética, como princípio e objetivo de suas obras. Segundo Bourriaud (2009, p. 29), “a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica”, referindo-se às implicações sociais das obras por ele analisadas.

Quando Bourriaud mapeia a produção artística que propõe a estética relacional como fio condutor para as ações dentro do campo da arte, ele a interpreta como uma atitude de uma parcela de artistas que assume a função de apontar a precariedade das relações sociais, por meio dos eventos artísticos e de sua reflexão sobre eles.

O conceito de “estética relacional” foi importante para valorizar o eixo da socialidade do projeto, mas não é suficiente para apreender sua amplitude. O processo de elaboração da escadaria de mosaico, além dos eventos das oficinas, produziu também objetos instalados no espaço público, obras referências dos encontros, que hoje formam uma espessura temporal que atravessa gerações, ampliando a socialidade experimentada no tempo e espaço.

A escadaria pode não só ser a expressão da comunidade tradicional do bairro, sendo também uma ligação entre o asfalto (onde estavam sendo construídas as novas moradias) com o morro, parte alta do bairro que é uma mistura de antigas casas e moradias precárias.

Como o projeto não foi fruto de um edital, e sim da conjunção de interesses da artista, moradores e Prefeitura, o ateliê recebeu os materiais e instrumentos e todos trabalharam voluntariamente. Por não haver prazo de execução, nem prestação de contas, o fluxo natural de participações, respeitando o tempo de feitura, colaborou para que emergissem as reflexões teóricas que se desdobraram na dissertação de mestrado de 2009, enquanto o presente estudo destaca a metodologia e os resultados da segunda etapa.

Metodologia

O acesso aos participantes das oficinas realizadas há 18 anos se deu durante a pandemia de Covid 19 e aconteceu pelas redes sociais. A partir dos primeiros contatos, fomos obtendo outros, mas parte dos participantes não foi encontrada.

Na mensagem enviada por WhatsApp ou Messenger, além das informações e da solicitação de um depoimento, enviamos fotos das oficinas e da escadaria[4].

4 *Mensagem enviada:* Estamos aguardando para iniciar as obras de recuperação da Escadaria assim que for permitido. Enquanto aguardamos, estamos realizando um vídeo de 30 minutos relatando sobre a realização da Escadaria de Mosaico de 2004 a 2006. Estou solicitando dos que participaram um breve relato em vídeo do que marcou daquela experiência de frequentar o ateliê, conviver com pessoas conhecidas e desconhecidas, fazer o mosaico, ver seu mosaico na escadaria, e tantas outras coisas que podem ter te marcado. Foram mais de 100 pessoas que passaram por aqui, certamente cada um tem uma lembrança que marcou mais. Precisa ser filmado na horizontal. Enviar o nome completo autorizando a imagem, qualquer dúvida, me retorna. Precisamos entregar o vídeo pronto, mas antes tem a edição e finalização. O quanto antes enviar, agradeço muito. Se não quiser aparecer, pode apenas enviar um áudio, relatando o que mais marcou naquele momento, não esquecendo de dizer o nome. Se puder enviar a foto do trabalho que fez, será ótimo.

Abaixo apresentamos os resultados da pesquisa realizada virtualmente. Esses depoimentos foram aproveitados no vídeo *Mosaico do Lugar*[5], de 35 minutos, que incorporou na edição mais 4 depoimentos realizados em uma entrevista de 2005.

5 https://youtu.be/h-j-1a6so9E?list=TLGGstlM7H0i25UxNTA3MjAyMQ

PESQUISA COM OS GRUPOS RELACIONADOS COM A ESCADARIA DE MOSAICO CHAMADA PELAS REDES SOCIAIS					
	ORIGEM DO GRUPO	TOTAL	CONTA TADOS	RETORNARAM A MENSAGEM	ENVIARAM DEPOIMENTO
PARTICIPANTES DAS OFICINAS DE MOSAICO	**a)** TURMA DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA, AMIGOS E PARENTES	47	26	22	2 VÍDEOS 2005 10 VÍDEOS 2020 1 ESCRITO 2020
	b) CRIANÇAS E ADOLESCENTES LOCAIS EM 2004 À 2006	63	25	14	1 FILMADO EM 2020 1 REGISTRO PARCIAL 2020
	c) MULHERES ADULTAS	7	3	2	1 VÍDEO 2005
NÃO PARTICIPANTES DAS OFICINAS DE MOSAICO	**d)** MULHERES ADULTAS	3	3	3	2 VÍDEOS EM 2005 1 EM VÍDEO EM 2020
TOTAL PESSOAS		120	57	41	19

Quadro do quantitativo de participantes da pesquisa e de registros produzidos, segundo origem, contatos e envio de depoimentos
Fonte: Dados obtidos com o presente estudo - 2019-2021.

Analisando o quadro acima, houve um retorno significativo do grupo *a* (dos 47, 13 enviaram depoimentos). Do grupo *b*, crianças e adolescentes há 18 anos e hoje adultos, foi difícil obter depoimentos. Foi contratado um dos participantes para nos ajudar, atualizando os contatos e convidando a todos para dar os depoimentos. Desse grupo, conseguimos um depoimento registrado, e algumas informações em conversas informais sem gravador. Dos grupos *c* e *d*, foram aproveitados depoimentos de 2005 e 2020.

Com essa primeira etapa de pesquisa em andamento, foi dada continuidade à segunda etapa da pesquisa, que seria abordar os novos moradores do bairro. Foram impressas 1500 cartas enquetes (figura abaixo), distribuídas nos edifícios e nas poucas casas da parte baixa do bairro. Iniciou-se com uma carta aos síndicos, comunicando a pesquisa e solicitando permissão para deixar as cartas nas portarias para serem colocados nos escaninhos dos moradores, que depois de respondidas, poderiam ser deixadas na portaria que faríamos a coleta. O retorno dos síndicos foi pequeno, apenas 4 dos 25 síndicos responderam por e-mail ou mensagem de WhatsApp. Mesmo sem a resposta dos 21 síndicos restantes, foram entregues 1265 cartas nos edifícios e casas (quadro abaixo).

SUA RESPOSTA COLABORA COM NOSSA PESQUISA - DEIXE ESTE QUESTIONÁRIO NA PORTARIA DO SEU PRÉDIO OU CONDOMÍNIO QUE RECOLHEREMOS ou na CAIXA DE CORREIOS na RUA OSCAR PEREIRA, 101.

VOCÊ CONHECE A ESCADARIA DE MOSAICO DE CHARITAS ? [SIM] [NÃO]

CONHECIA SEU HISTÓRICO E TOMBAMENTO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL? [SIM] [NÃO]

GOSTARIA DE CONHECER MELHOR O PROJETO? [SIM] [NÃO]

DESEJA DEIXAR SEU CONTATO (TEL OU EMAIL) PARA MAIS INFORMAÇÕES [SIM] [NÃO]

CONTATO______________________________

DE **2004 À 2006 A RUA OSCAR PEREIRA** FOI URBANIZADA PELA PREFEITURA PARA SER O SUPORTE DA PROPOSTA DA ARTISTA VISUAL **LEILA B. - O PROJETO "MOSAICO DO LUGAR"** – ESCADARIA COM **125 DEGRAUS, PLATÔS, BANCOS E MESAS,** TODOS COBERTOS DE MOSAICO **REALIZADOS VOLUNTARIAMENTE E COLETIVAMENTE** POR MAIS DE **120** PARTICIPANTES DO BAIRRO E OUTROS LOCAIS DA CIDADE. FOI **PREMIADA** PELA **SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO RJ** E PELO INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL **(IAB). EM 2019 FOI TOMBADA COMO PATRIMÔNIO MUNICIPAL** E CONTEMPLADA PELO **FOMENTO ÀS ARTES** DA SECRETARIA DAS CULTURAS DE NITERÓI E RECURSO DE EMENDA PARLAMENTAR PARA **SUA RECUPERAÇÃO E DIVULGAÇÃO.**

CONHEÇA MAIS SOBRE O PROJETO MOSAICO DO LUGAR, ENTRE EM CONTATO COM A LEILA B.

21-998820210 | mosaicodolugar@gmail.com | facebook.com/MosaicoDoLugar | instagram.com/mosaicodolugar

Conteúdo, frente e verso da capa da carta

ETAPAS DE ENTREGA DAS CARTAS	QUANTIDADE DE CARTAS ENTREGUES	RESPONDERAM	NÃO RESPONDERAM
1° etapa Carta aos síndicos solicitando permissão para enviar a carta/enquete aos moradores do prédio ou condomínio 39 edifícios	25	4	21
2° etapa Carta aos moradores dos apartamentos informando da escadaria e projeto atual, solicitando preenchimento da carta/enquete e entrega na portaria para coleta	1225	2	1223
3º etapa Carta aos moradores das casas informando da escadaria e projeto atual, solicitando preenchimento da carta/enquete e entrega na caixa de correio da casa da autora do projeto	40	0	40

Quadro do quantitativo de cartas trocadas entre o Projeto *Mosaico do Lugar* e moradores de condomínios e casas de Charitas, englobando as três etapas.
Fonte: Dados obtidos com o presente estudo - 2019-2021.

Havendo apenas 2 cartas respondidas das 1265 cartas enquetes, decidimos reconhecer o silêncio como resposta, considerando a pandemia como causa predominante do não retorno. A pandemia foi um choque de transformação que mudou todas as relações sociais, novas prioridades foram elencadas e cremos que os contatos, tanto por mensagens, telefonemas ou cartas, foram colocados em planos fora das necessidades emergenciais de proteção e de sobrevivência. Os depoimentos registrados no filme de 35 min., intitulado *Mosaico do Lugar - obra de arte coletiva e aberta*, foram considerados como material a ser analisado.

A forma para organizar e categorizar estes depoimentos foi encontrada na metodologia do Discurso do Sujeito Coletivo, desenvolvida por Lefevre e Lefevre, e a porta de entrada para a interpretação de seus significados foi encontrada nas teorias de Mikhail Bakhtin (1895-1975), em especial nos textos relativos ao conceito de *enunciado*.

Resultados: Produção de discursos dos sujeitos coletivos do Mosaico do Lugar

O Discurso do Sujeito Coletivo - DSC é uma técnica de tabulação e de organização de dados qualitativos, desenvolvido no fim da década de 1990 pelo casal Fernando e Ana Maria Lefevre, tendo como fundamento a teoria da Representação Social (Jodelet, 1989). Essa técnica propõe a construção de discursos-síntese elaborados com partes de discursos de sentido semelhante, por meio de procedimentos sistemáticos e padronizados. A técnica representa uma mudança nas pesquisas qualitativas, porque permite que se conheça os pensamentos, representações, crenças e valores de uma coletividade, apresentando sua diversidade de visões sobre um determinado tema ou categoria. Lefevre e Lefevre propõem uma definição sintética do DSC, como se segue:

> O DSC consiste numa forma não matemática nem metalinguística de representar (e de produzir), de modo rigoroso, o pensamento de uma coletividade, o que se faz mediante uma série de operações sobre os depoimentos que culmina em discursos-síntese que reúnem respostas de diferentes indivíduos com conteúdos discursivos de sentido semelhante. (Lefevre & Lefevre, 2005, p. 25)

Tais depoimentos são redigidos na primeira pessoa do singular com o objetivo de produzir, no leitor, o efeito de uma opinião coletiva, expressando-se, diretamente, como fato empírico, pela “boca” de um único sujeito de discurso, imaginário e representativo da diversidade de ideias sobre temas centrais.

A metodologia pressupõe que, para se obter pensamentos coletivos via pesquisa empírica, é preciso somar pensamentos individuais equivalentes, equalizando esses pensamentos sob a forma de categorias que reúnem pensamentos de sentidos comuns, fragmentos de depoimentos ou ideias que compõem um discurso comum. Esse conjunto de questões gera uma diversidade de respostas cujas ideias serão sistematizadas não por suas fontes ou autores, mas por

distintos DSCs organizados por temas. Lefevre sintetiza a técnica para a produção de DSCs em quatro etapas:

1. *Expressões-Chave* (*E-ch*) – são trechos selecionados do material verbal de cada depoimento que melhor descrevem seu conteúdo.

2. Ideias centrais (*ICs*) - são fórmulas sintéticas que descrevem os sentidos presentes nos depoimentos de cada resposta de diferentes indivíduos, que apresentam sentidos semelhante ou complementar.]

3. Ancoragens (*ACs*) – são, como as *ICs*, fórmulas sintéticas que descrevem não os sentidos, mas as ideologias, os valores, as crenças presentes no material verbal das respostas individuais ou das agrupadas, sob a forma de afirmações genéricas destinadas a enquadrar situações particulares. Na metodologia do DSC, considera-se que existem *ACs* apenas quando há, no material verbal, marcas discursivas explícitas dessas afirmações genéricas.

4. Discursos do Sujeito Coletivo (*DSCs*) – reúne as E-ch presentes nos depoimentos que têm *ICs* e/ou *ACs* de sentido semelhante ou complementar. (Figueiredo et al., 2013)

Ao optarmos por trabalhar com os 19 depoimentos obtidos de pessoas envolvidas com o projeto e, diante das limitações para ampliarmos esse número devido à pandemia, nos vimos diante da necessidade de escolher ferramentas de análise mais apropriadas para dar sentido a esses resultados obtidos. Estes, embora relativamente poucos – 19 depoimentos em um universo de cerca de 120 participantes –, representam dados qualitativos muito significativos. Dessa forma, partimos para uma análise qualitativa potencializando as revelações representadas pelos discursos dessas 19 pessoas, em sua quase totalidade mulheres, exceto pela representação de 3 homens, para descortinar aspectos de uma sociedade que atuou em um tempo e espaço vivenciados coletivamente na experiência do *Mosaico do Lugar.*

Os depoimentos enviados foram transcritos segundo a fala de cada participante. Em seguida, organizamos essas falas segundo *Expressões-Chave*, aproveitando a totalidade qualitativa dessas expressões e desprezando repetições de cunho idêntico. Assim, reunimos, em 12 *DSCs*, toda a variedade de expressões transcritas das falas originais, do vídeo *Mosaico do Lugar - obra de arte coletiva e aberta*, localizado no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=h-j-1a6so9Es

Os DSCs por nós produzidos não serão apresentados no presente artigo, sendo nosso foco seus indicadores que apontam respostas para a primeira questão da pesquisa: *Quais os valores emergem, a partir do relato da experiência, para uma parcela de seus autores?*

A partir dos 12 DSCs, reunimos *3 expressões de Ancoragem*: A relação com o lugar, as experiências sociais e a perspectiva do indivíduo – subjetividades.

Posteriormente, agregamos a essa análise a perspectiva de Mikhail Bakhtin, a qual se mostrou eficaz para apontar os avessos dos discursos e desvendar sentidos das falas dos sujeitos da pesquisa. A perspectiva de Bakhtin será abordada em uma etapa subsequente à construção e análise do Discurso do Sujeito Coletivo, na Discussão do presente estudo.

Discussão

Esta pesquisa obteve depoimentos, majoritariamente de mulheres, que demonstraram interesse e facilidade de produzir uma autorreflexão sobre o fazer artístico e suas imbricações com a vida. Por outro lado, por razões diversas, os jovens não se dispuseram a oferecer depoimentos, exceto um, que recebeu um apoio em dinheiro do projeto para mobilizar os demais, embora não com sucesso.

O quadro a seguir indica os valores que predominaram nos depoimentos, segundo as ideias centrais dos *DSCs*.

Ideia – central	Participantes do DSC
Afeto pelo lugar	11
A escada fica eternizada no lugar / Reconhecimento do projeto e visibilidade pública	09
Foi muito prazeroso/ Agradeço	09
Terapeuticamente foi uma coisa muito boa: trabalhar a paciência e auto percepção	07
Aprender a técnica do mosaico	06
Coletivo realmente e trabalho em equipe	06
A escadaria de Charitas fez parte de minha história	05
Respeito, mútua ajuda e construir laços de amizade	04
Conexão muito forte com minha família	04
Foi essa a ideia que eu tive!	03

Quadro de valores que predominaram nos DSC, segundo ideias-centrais
Fonte: Dados obtidos com o presente estudo - 2019-2021.

Observamos que, para a maioria dos participantes do grupo em questão (11/19), houve a valorização do trabalho realizado por meio da consolidação de relações de afeto pelo lugar. Foi destacada por cerca da metade dos participantes a possibilidade de reconhecimento e de visibilidade do projeto em um contexto social mais amplo. Essa proporção também se refere à valorização da relação de prazer e gratidão pela concretização dessa experiência (9/19).
Em uma proporção menor, foi destacado por alguns participantes o valor terapêutico e a conquista de um grau maior de consciência sobre si a partir da oportunidade de dedicação a esse trabalho artístico. No que toca à formação desses sujeitos, foi valorizado por cerca de um terço dos discursos o aprendizado e a apropriação da técnica artística. Houve também a percepção de que essa ação coletiva gerou uma marca significativa como parte de sua história pessoal, auxiliou na construção de laços de amizade e, em alguns casos, de laços com a própria família. Vale ressaltar que apenas 3 entre os 19 depoentes destacaram aspectos pessoais da criação de suas obras, o que parece indicar que os sentimentos de participação coletiva, de afeto, da valorização do lugar e dos encontros na construção das obras predominam sobre a valorização da criação individual.
A discussão desses resultados nos remetem à segunda pergunta da

pesquisa: *a partir das teorias de Bakhtin, o que a sistematização desses valores revela sobre a sociedade em que vivemos?*

Para além das aparências de cortesia entre pares e do prazer imediato que esses depoimentos podem indicar, buscamos um sentido social para esses discursos. Esse sentido seria relativo à interpretação das falas obtidas considerando seu potencial representativo de um contexto social do período histórico e espaço geográfico em que essa obra de arte coletiva foi realizada. Assim, buscamos compreender, por meio das falas desses participantes, os aspectos revelados bem como os ocultos que se referem a uma organização social mais ampla que produz vivências em um dado momento histórico e que fala por meio dos valores expressos pelos participantes a partir de suas criações artísticas. Resumimos a seguir conceitos e técnicas desenvolvidas a partir de Bakhtin como ferramentas para a discussão dos resultados do presente estudo, descortinando os sentidos e situando-os no contexto de uma linguagem que fala da vida e com ela dialoga, descrita a seguir.

Bakhtin, em seus estudos no campo da linguística, teceu uma teoria voltada para a importância dos enunciados nas formas orais e nos registros escritos e, de forma mais abrangente, a identificação de enunciados e de seus “avessos”, ou contra discursos, como uma forma de leitura de mundo.

Para Bakhtin, a amplitude do enunciado e sua correlação com a história e ideologia vigente confirmam o vínculo existente entre a língua e a vida. “A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (Bakhin,1997, p. 284).

Os indivíduos defendem em falas e textos uma posição gerada na sociedade em que vivem. Apesar da fala sair de um indivíduo, ela representa uma ideologia formada socialmente, o discurso sempre apresenta, implicitamente ou explicitamente, a arena em que lutam estes pontos de vista em oposição. O autor reforça que “na realidade, o ato de fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação,

não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. A enunciação é de natureza social" (Bakhtin, 2006, p. 111). Dessa forma, embora cada enunciado seja determinado de forma imediata pelas pessoas que produzem os atos de fala, os estratos mais profundos da sua estrutura são determinados pelas pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor.

Nos depoimentos coletados, compreendemos os discursos não como um ato passivo, mas como uma réplica ativa, um diálogo permanente e tensionado, mesmo que oculto. Bakhtin inclui toda a fala em uma cadeia de pensamentos ligados entre si em um contexto histórico e social, como que conectada por fios a pensamentos que a completam ou que a questionam, tensionam ou negam, não estando nunca isolada.

Ao tomarmos a teoria de Bakhtin como referência, sabemos agora que podemos pressupor, para além do sentido das expressões produzidas, os discursos ocultos dessas falas, o avesso do seu conteúdo que aponta o contexto social em que essas experiências foram produzidas, situadas em um tempo e espaços definidos. Com base neste raciocínio, construímos o quadro que se segue.

ENUNCIADO	AVESSO DO ENUNCIADO
INDIVÍDUO	
Aprender a técnica do mosaico	Ignorância, não saber fazer
Tardes agradáveis	Sofrimento, depressão
Gratificante	Não reconhecimento da generosidade
Voltar a escada para rever e mostrar o trabalho	Não se apropriar da história do projeto que participou
O projeto fazer parte da história de cada um individualmente	O projeto não fazer sentido para ninguém
Não lembro exatamente quais foram as peças que eu produzi	Autoria individual buscando prestígio
O mosaico tem toda uma história de desconstrução e construção e foi num momento da minha vida que eu estava atravessando nesse processo	Não conectar o fazer artístico com o desenrolar da vida
Transforma-se com os cacos da vida	Desintegrar, não acreditar na reconstrução diária e contínua.
Trabalhar a paciência	Ansiedade, controle,
Auto percepção de ser crítica	Ausência, inconsciência de si
Conexão com a família	Desagregação da família
SOCIAL	
E individual e coletivo ao mesmo tempo	Rigidez nas autorias e ausência de colaboração
Coletivo realmente	Juntos sem mútua ajuda, competindo
Trabalho em equipe	Isolamento e competição
Respeito e mútua ajuda	Abandono
Construir laços de amizade	Ambiente hostil
Vivenciar a diferença	Celebrar os preconceitos
Tudo tão interligado	Tudo Fragmentado, não forma um todo
Sair da efemeridade	Impermanência, descontinuidade, falta de passado como raiz para o presente.
LUGAR	
Transformar o lugar público com cacos	Mega projetos, conceito da cidade mercadoria
Afeto pelo lugar	Desprezo pelo lugar
Perenidade do trabalho eternizado no lugar.	Efemeridade, destruição do patrimônio construído
Escadaria ter visibilidade Reconhecimento do projeto	Invisibilidade, desprezo pelo projeto.,

Quadro dos grupos de enunciados que reúnem atributos das experiências nas oficinas de execução dos mosaicos e "avessos" dos enunciados, segundo as categorias indivíduo, social e lugar.
Fonte: Dados obtidos com o presente estudo - 2019-2021.

Se considerarmos as possibilidades de avessos para esses enunciados, encontraremos os contrastes que expressam estas contradições.

Se os enunciados do quadro acima apontam valores positivos diversos, encontramos como avesso uma sociedade em que o fazer artístico é carregado de sofrimento, competição, desagregação e fragmentação de processos. A valorização da autoria individual focada apenas para o prestígio pessoal é o contexto predominante da nossa sociedade, impossibilitando que o processo da criação seja incorporado individualmente e coletivamente, valorizado como acréscimo vital. São casos em que o objetivo do fazer artístico é apenas o resultado final, ou seja, o prestígio alcançado com a autoria da obra. Essas situações tendem a provocar sentimentos de ansiedade que se caracterizam por uma ausência de conexão da arte com a vida, processos que desintegram sujeitos que não se entregam à reconstrução diária e contínua, gerando impermanência, descontinuidade e desvalorizando o passado como uma raiz para a construção do presente.

Ao reunir nas oficinas uma pluralidade de pessoas, no sentido de gênero, condições socioeconômicas, idade, e experiências artísticas diferentes, abriu-se um espaço de experiência inusitada, pois os encontros sociais geralmente separam estas categorias. Grupos familiares que tiveram oportunidades de fazer as oficinas juntos tiveram trocas diferentes das que ocorrem em casa, e daí emergem possibilidades desconhecidas de interação. Mesmo estando separados, os diversos grupos interagiam para trocar materiais e outras ações necessárias nas práticas da oficina.

Essa experiência de socialidade carrega uma riqueza imensurável, é a ideia do interstício, não está dentro do programado, situações de encontros não convencionais, de uma temática ou forma nova que acaba provocando outras formas de sociabilidade e de territorialidade, que podemos incluir como uma proposta de estética relacional.

Em uma sociedade na qual pessoas não se apropriam da história local, há uma tendência à desvalorização do patrimônio material e imaterial construído. Uma sociedade desagregada produz uma cidade inóspita, e vice versa, dividida em espaços visíveis – vendáveis, turísticos, comerciais e, por isso, conservados –, e espaços invisíveis,

destratados, onde habita e circula uma grande massa da população, mas não são considerados desfrutáveis e apresentáveis.

Nos lugares "visíveis" habita uma elite que pode pagar os custos de morar e circular como beneficiário, enquanto a massa trabalhadora circula para manter a conservação e o funcionamento desses espaços. Nos espaços invisíveis, reside essa mesma massa trabalhadora. Fora esses moradores, boa parte da população desconhece os becos e ruelas da cidade invisível, que não faz parte da cartografia social dos que moram na cidade formal.

Em cidades como Niterói, considerando mais especificamente o bairro de Charitas, o visível e o invisível estão muito próximos, muros e grades, ruelas e ruas bem mantidas dividem estas categorias. A Escadaria de Mosaico se propõe a ser um caminho de arte pública para ligar a cidade formal à cidade informal e invisível, abrindo possibilidades de novas relações.

Nos depoimentos coletados, o desejo de reconhecimento do patrimônio, da visibilidade do projeto e da perenidade da arte pública foram externados como valores significativos diante da notícia da possibilidade da obra de recuperação da escadaria após seu tombamento como bem cultural.

A Escadaria de Mosaico já existe há 18 anos e ainda não foi restaurada e, mesmo sendo um Patrimônio Tombado pelo município, tem uma atenção insuficiente do poder público no que tange sua conservação – varrição, desentupimento de bueiros, poda de árvores, cuidado com os canteiros e iluminação. Quanto à sua divulgação, está no website da FAN - Fundação de Arte de Niterói, na aba de Patrimônio DePac, por estar no rol dos patrimônios tombados https://www.culturaniteroi.com.br/blog/depac/5274 e no website da Neltur - Niterói Empresa de Lazer e Turismo, na aba do que fazer ao ar livre https://visit.niteroi.br/projeto-mosaico-do-lugar-escadaria-de-charitas/ .Quanto às redes sociais institucionais e sinalização urbana, não há divulgação.

Ser contemplada no Edital 07/2019 da Secretaria das Culturas e obter o recurso da Emenda parlamentar para sua recuperação, poderia ter sido o ponto de partida para uma nova fase de reconhecimento. Com recurso da Emenda Parlamentar desviado para as justas emergências da saúde pública, a proposta de divulgar uma obra que não foi recuperada ficou prejudicada. Na ocasião da implantação da Placa Informativa em 2022, houve a recuperação da metade do guarda-corpo da escadaria, sendo abandonada a obra antes da finalização dos serviços prometidos.

Quanto aos novos moradores do bairro, o não retorno da pesquisa de campo realizada com as 1225 cartas para os edifícios e casas da parte baixa e "nobre" do bairro revela que, além da justificativa da pandemia, há barreiras para a viabilização da ligação entre a cidade visível e invisível na forma da Escadaria de Mosaico. Iniciamos a pesquisa pelos síndicos e apenas 4 dos 25 síndicos contatados retornaram à comunicação, mesmo considerando sua função de porta voz de um grupo de condôminos. Esse silêncio nos aponta o sintoma de um vínculo muito precário dos novos moradores com seu local de moradia e seus arredores invisíveis. O resultado da pesquisa por meio das cartas corrobora os "avessos" dos depoimentos que coletamos.

Trazendo elementos para situar essa obra no contexto da arte pública, podemos citar lugares reconhecidos pela mídia, como a Escadaria Selarón, situada no Rio de Janeiro, cidade vizinha, no bairro da Lapa, obra conhecida por grande parte dos niteroienses. Várias enquetes espontâneas de admiradores da Escadaria de Charitas foram realizadas no Facebook, recebendo dezenas de publicações relatando desconhecer o local e perguntando se é a escadaria do Rio.

Considerações finais

Nestes 20 anos de projeto (2004-2024), diversas pessoas foram afetadas, seja participando, seja conhecendo o local presencialmente ou virtualmente, conhecendo a história no website ou nos artigos publicados, por meio de conversas informais ou comunicações em

congresso. Na atualidade, mergulhados no frenesi da comunicação instantânea, corremos o risco de crer que a invisibilidade social é sinônimo de inexistência, diminuindo ou apagando o que foi materialmente erguido ou vivenciado.

A Escadaria de Mosaico não foi plenamente incorporada pelo poder público, assumindo os cuidados necessários para que o patrimônio seja valorizado – executando a obra de restauração, programando a manutenção e divulgando como lugar para ser conhecido, inserindo-a nos roteiros turísticos. Esta relação de cuidados com os patrimônios materiais e imateriais desvela a forma como o poder público interage com parte da cultura local. Não se "leva" cultura para uma sociedade, as manifestações emergem e vingam a partir de diversos fatores e necessitam do fomento através de políticas culturais contínuas, políticas de Estado que garantam não só o surgimento de novos projetos, mas, principalmente, a continuidade das ações individuais e coletivas já implantadas.

Se o investimento na "cidade mercadoria" é uma realidade consentida para Niterói estar inserida no circuito do turismo, em uma disputa assimétrica com o Rio de Janeiro, reconhecido mundialmente, o investimento paralelo na cultura local trará as nuances genuínas do lugar. Ao apresentar os arranjos locais e suas singularidades, Niterói sai da relação comparativa com o Rio e pode, culturalmente, brilhar como cidade vizinha. São essas singularidades que marcam o visitante e estabelecem com seus moradores relações de identidade, empoderamento e pertencimento à cidade. Recife e Olinda, em Pernambuco, são cidades com tamanhos desproporcionais, mas seus pesos simbólicos são parecidos, e esse capital simbólico é conquistado na produção cultural do lugar, através de fomento e reconhecimento.

Se o planejamento orçamentário de Niterói considerar o investimento contínuo na produção cultural local como fundamental, principalmente nas artes públicas, estará não só fomentando as possibilidades almejadas de cidade turística ao lado do Rio, mas também ampliando a relação de pertencimento da população, uma qualidade

que se desdobra na economia, que sempre é utilizada como aferidor de sucesso. Ou seja, além de todos os ganhos sociais, artísticos, individuais e coletivos, o capital simbólico adquirido pela cidade e sua população tem potencial para revigorar a economia local por meio do fortalecimento da cultura.

Financiamento

Fonte financiadora da pesquisa: Edital 07/2019 - Chamada Pública de Fomento às Artes. SMC - Secretaria Municipal das Culturas, FAN - Fundação de Artes de Niterói e SIMFIC - Superintendência do Sistema Municipal de Financiamento à Cultura. Valor total do recurso: R$ 23.320,00. Valor investido na pesquisa: R$5.476,00.

Referências

Bakhtin, M. M. (1997). *Estética da criação verbal*. (M. E. G. G. Pereira & M. Appenzellerl, Trad.). (Coleção Ensino Superior). Martins Fontes.

Bakhtin, M. M. (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem* (12ª ed.). Hucitec.

Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional* (D. Bottmann, Trad.). Martins Fontes.

Figueiredo, M. Z. A., Chiari, B. M., & Goulart, B. N. G. (2013, abril). Discurso do Sujeito Coletivo: uma breve introdução à ferramenta de pesquisa qualiquantitativa. *Distúrb Comun*, *25*(1), 129-136.

Jodelet, D. (1989). Représentations sociales: un domaine en expansion. In D. Jodelet (Ed.), *Les représentations sociales* (T. B. Mazzotti & A. J. A. Mazz, Trad.), pp. 31-61. PUF. https://www.researchgate.net/publication/324979211_Representacoes_sociais_Um_dominio_em_expansao/link/5c4897c3a6fdccd6b5c2eab1/download

Lefevre, F., & Lefevre, A. N. (2005). *Depoimentos e discursos - uma proposta de análise em pesquisa social*. Liber Livro Editora.

Rancière, J. (2010). Política da arte. *Urdimento*, *2*(15), 45-59. https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045

Entre arquitetura e cidade: uma contribuição de Lauro da Costa Lima

Between Architecture and the City: A Contribution from Lauro da Costa Lima

Entre la arquitectura y la ciudad: contribución de Lauro da Costa Lima

Helena Aparecida Ayoub Silva
Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardson Ferreira Ricardo
Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO

Por intermédio do estudo das obras do engenheiro-arquiteto Lauro da Costa Lima (1917-2006), este artigo busca esboçar as relações entre arte e arquitetura, bem como seus rebatimentos no ambiente construído em meio a dualidade do morar moderno da capital e litoral paulista. Reflexo de um período singular da produção arquitetônica atrelada ao desenvolvimento do mercado imobiliário nacional, é evidenciado a materialização das transformações dos aspectos formais da cultura e do espaço. A pesquisa identifica na presença do muralismo um recorrente diálogo com importantes expoentes da arte concreta paulista que, ao incorporar este componente não apenas como um complemento, mas como continuidade orgânica da arquitetura, propõe um tensionamento à reflexão sobre a cidade. Para tanto, em meio a exemplares da produção de Costa Lima durante as décadas de 1950 e 1960, o ensaio se apoia na análise de três estudos de caso: o Edifício Mainumbi - SV; Cambuí - SP; e Vila Normanda - SP.

Palavras-chave: Lauro da Costa Lima, arquitetura e cidade, arquitetura e arte, projeto, São Vicente-SP.

Trabalho submetido: 15/3/2024
Aprovado: 18/4/2024

ABSTRACT
By studying the works of engineer-architect Lauro da Costa Lima (1917-2006), this article seeks to outline the relationship between art and architecture, as well as their impact on the built environment amid the duality of modern living in the capital and coast of São Paulo. Reflecting a unique period of architectural production linked to the development of the national real estate market, it shows the materialization of transformations in the formal aspects of culture and space. The research identifies in the presence of muralism a recurring dialog with important exponents of São Paulo's concrete art, which, by incorporating this component not just as a complement, but as an organic continuity of the architecture, proposes a tension in the reflection on the city. To this end, the essay uses examples of Costa Lima's work from the 1950s and 1960s to analyze three case studies: the Mainumbi Building - SV; Cambuí - SP; and Vila Normanda - SP.

Keywords: Lauro da Costa Lima, architecture and city, architecture and art, project, São Vicente-SP

RESUMEN
A través del estudio de las obras del ingeniero-arquitecto Lauro da Costa Lima (1917-2006), este artículo pretende esbozar la relación entre arte y arquitectura, así como su impacto en el entorno construido en medio de la dualidad de la vida moderna en la capital y el litoral de São Paulo. Reflejando un periodo único de producción arquitectónica vinculado al desarrollo del mercado inmobiliario nacional, muestra la materialización de transformaciones en los aspectos formales de la cultura y el espacio. La investigación identifica en la presencia del muralismo un diálogo recurrente con importantes exponentes del arte concreto paulista, que al incorporar este componente no sólo como complemento, sino como continuidad orgánica de la arquitectura, propone una tensión en la reflexión sobre la ciudad. Para ello, el ensayo analiza tres estudios de caso de la obra de Costa Lima de las décadas de 1950 y 1960: el Edificio Mainumbi - SV; Cambuí - SP; y Vila Normanda - SP.

Palabras clave: Lauro da Costa Lima, arquitectura y ciudad, arquitectura y arte, proyecto, São Vicente-SP.

Helena Aparecida Ayoub Silva é doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Docente da FAU-USP é Sócia-gerente da Helena Ayoub Silva & Arquitetos Associados.
https://orcid.org/0000-0001-5145-5900 | lena.ayoub@usp.br

Ricardson Ferreira Ricardo é mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Docente da Escola da Cidade é Sócio do Estúdio Síntese Arquitetura Ltda.
https://orcid.org/0009-0005-5548-2048 | ricardo.rf@usp.br

O estudo da arquitetura presente na cidade de São Vicente, na Baixada Santista, litoral de São Paulo, pode ser considerado um campo ainda pouco explorado. Sob esse viés, refere-se ao processo de crescimento urbano da cidade, a partir da década de 1950, que coincide com um momento singular da produção arquitetônica atrelada ao desenvolvimento do mercado imobiliário nacional. A fim de compreender as relações entre projeto de arquitetura e a cidade, objetiva-se uma reflexão sobre as relações da arte na arquitetura e as transformações ocorridas ao longo desses anos em consequência das mudanças tipológicas habitacionais.

Outro aspecto relevante é que a verticalização em São Paulo é intensificada em meados de 1940, associada ao uso comercial. Na década seguinte, após estímulo por parte da legislação, a verticalização já era caracterizada pelos edifícios residenciais e se expandia para as demais regiões (Somekh, 1994).

De maneira similar ao que ocorreu no centro de São Paulo na década de 1940, na cidade de São Vicente a verticalização concentra-se predominantemente fora da área central da cidade (Somekh, 2014, p. 27). Na década de 1950, a produção habitacional se intensifica em direção aos bairros Gonzaguinha, Boa Vista e Itararé, orla marítima da cidade[1]. Esta produção caracteriza-se, em sua grande maioria, por edifícios residenciais de cinco ou mais pavimentos, alinhados às novas formas de morar da capital, o morar moderno (Somekh, 2014).

Como consequência, nesse período, muitos profissionais renomados da capital, alinhados ao modernismo, participaram do desenvolvimento da verticalização da faixa litorânea das cidades na Baixada Santista e expandiram suas produções para além das fronteiras da metrópole, como Oswaldo Arthur Bratke, Oswaldo Correa Gonçalves, Hélio Duarte, Ermanno Siffredi, Maria Bardelli, Alberto Botti, Marc Rubin, Franz Heep, Ícaro de Castro Melo, entre outros, que passaram a representar uma pequena parcela da produção modernista existente na cidade de São Vicente, São Paulo.

1 Este processo de verticalização coincide com a periodização feita por Fonseca (2011) em relação ao processo de transformação da paisagem da praia de Copacabana no Rio de Janeiro, identificado como “Período de Verticalização do Bairro”. De modo similar à característica de ocupação da faixa litorânea de São Vicente, Vieira (2021) contextualiza o surgimento do apartamento “Copacabana-zona sul” como símbolo de diferenciação da classe média alta carioca e o consequente aumento da disputa do capital por investimentos nesta região à beira mar.

Contudo, o volume de materiais historiográficos referentes a esta produção ainda pode ser considerado escasso. Como é o caso do engenheiro e arquiteto Lauro da Costa Lima (1917-2006).

É notável o legado de Costa Lima para as discussões, à composição do espaço e à profissão no geral. Nascido em São Paulo e formado pela Escola de Engenharia Mackenzie em 1941, durante sua formação participou e colaborou para o escritório de Eduardo Kneese de Mello durante os anos de 1937 a 1941.

> O Lauro é um arquiteto com qualidades excepcionais: muito bom desenhista, muito bom empresário, tendo tido uma vida profissional excepcionalmente profícua. (Kneese, 1986, como citado em Fischer, 1989, p. 150)

Estabeleceu sociedade com Alfredo Ernesto Becker (1941-1945) e abriu seu próprio escritório Lauro da Costa Lima Engenheiros Associados e, em diversos projetos, firmou parcerias com artistas concretos como Antonio Maluf, Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto (Gavazzi, 2017; Herbst, 2007; Santiago, 2009).

Costa Lima participou do grupo de arquitetos modernos que fundou o Departamento de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil em 1943 (Segawa, 2016), sendo vice-presidente de 1957 a 1958.[2] No 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1945, participou das discussões a respeito da Função Social do Arquiteto (Boletim do Instituto de Arquitetos do Brasil, 1945).

2 Além de vice-presidente, Costa Lima foi 1º Secretário (1949), Tesoureiro (1956) e Conselheiro Fiscal (1959-1963). Ver Boletim do Instituto de Arquitetos do Brasil.

Na cidade de São Vicente, em específico, Lima foi responsável pela concepção e projeto de 9 edifícios: Icaraí, 1946; Inajá, 1946; Mainumbi, 1955; Itapoan, 1956; Marahú, 1959; Tendai, 1960; Itaguá e Elacar, 1963; e Humaitá, 1965 (Costa Lima, 1987). Assim, neste período significativo para o desenvolvimento da arquitetura moderna na cidade e na região, exerceu uma importante contribuição para a arquitetura litorânea, principalmente nesse processo de verticalização do município.

Já na capital, destacam-se exemplares como o edifício para escritórios Cia. Gessy Industrial, 1946; The First National City Bank, 1951-52; Edifício Tabapuan, 1953; Edifício Itapé, 1956; Edifício Ibirá, 1960; Edifício Itaí, 1964; Edifício Vila Normanda Bl. A e B, 1965 e 1968; Edifício Cambuí, 1966; Edifício Lago Azul, 1966.

Atento aos acontecimentos e aos projetos internacionais, em 1951 Costa Lima embarcou em direção a Nova York, Estados Unidos, para visitar o mais novo símbolo da arquitetura moderna, o edifício Sede das Nações Unidas, 1947, projeto que reunia arquitetos como Oscar Niemeyer e Le Corbusier.

> Pela Banif, seguiu para os Estados Unidos o engenheiro Lauro da Costa Lima, conhecido arquiteto brasileiro, autor do projeto e construção de alguns dos mais modernos edifícios paulistas, entre os quais salienta-se o edifício Gessy, ora em vias de acabamentos e que é considerado um dos luxuosos prédios da Capital paulista e um dos mais representativos da moderna arquitetura brasileira. O Sr. Lauro da Costa Lima pretende visitar diversas cidades norte-americanas, para observar os mais recentes desenvolvimentos da arquitetura naquele país, especialmente o já famoso edifício das Nações Unidas em Nova York, que constitui um verdadeiro marco da arquitetura moderna. (Diário da Noite, 1951, p. 4)

Dedicado não apenas aos acontecimentos internacionais, a análise da produção de Costa Lima nos primeiros edifícios no litoral paulista revela semelhanças e relações com outros exemplares do período, como, por exemplo, o Edifício Sobre as Ondas, 1945[3], de Jayme C. Fonseca Rodrigues (1905-1946)[4], e Oswaldo Corrêa Gonçalves (1917-2005)[5], um dos pioneiros edifícios de veraneio no Guarujá, São Paulo. O edifício foi projetado após experiências de Fonseca Rodrigues junto aos Instituto de Aposentadorias e Comerciários (IAPC) e ao Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas (IAPETC), importantes entidades nas discussões de novos padrões das habitações coletivas, associadas ao conhecimento de Corrêa Gonçalves como arquiteto na Seção

3 O anteprojeto foi apresentado aos incorporadores (Alves Braga e Orlandi) por Fonseca Rodrigues junto à Corrêa Gonçalves, em outubro de 1945. O projeto foi inaugurado postumamente em junho de 1951.

4 Jayme Campello Fonseca Rodrigues (1905-1946) formou-se engenheiro-arquiteto em 1931 na Escola de Engenharia pelo Mackenzie, contemporâneo de formação e prática profissional de Oswaldo Bratke, Henrique Mindlin, Eduardo Kneese de Mello, entre outros. Ver Segawa (2016).

5 Oswaldo Corrêa Gonçalves (1917-2005) formou-se em 1941 como engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Ver Barbosa & Franco (2021).

de Aprovação de Plantas em São Paulo. Para Botas (2016, p. 228), este repertório profissional da dupla provavelmente foi fundamental para a elaboração deste edifício, dada a qualidade das soluções em planta e recursos projetuais para a redução de custos.

De maneira similar, o Edifício Inajá, 1946, de Costa Lima, na cidade de São Vicente apresenta unidades habitacionais de um e dois dormitórios, nos pavimentos tipo; e três dormitórios, no décimo terceiro pavimento, reservada ao zelador. As tipologias de um dormitório, integrado à sala, não apresentavam cozinhas, assim como as unidades comumente inspiradas nos quartos de hotéis, apenas um "café serv.", como foi denominado na planta de aprovação da Prefeitura de São Vicente. Para Lemos (1979, p. 220, como citado em Segawa, 2016), essa alternativa era recorrente em "prédio de hotel", onde muitas vezes eram aprovados com esta terminologia, mas depois vendidos em condomínios, uma maneira de burlar a lei. Entretanto, neste caso, esta unidade estava associada a outras tipologias no pavimento, o que poderia gerar um conflito de usos. Outra estratégia, presente no Sobre as Ondas, foi a lavanderia coletiva presente no térreo do Inajá – solução recorrente em conjuntos habitacionais dos IAPs –, como área de serviço comum em edifícios desta tipologia mista de residência e de veraneio (Botas, 2016).

Já o Edifício Marahú, 1959, apresenta algumas referências aos Edifícios Racy (Aron Kogan, 1955) e Copan (Oscar Niemeyer, 1952-66), como a plasticidade e organicidade, recursos muito pouco explorados nos edifícios projetados por Costa Lima ao longo de sua carreira. A solução de implantação, em volumetria de "S" aberto, permite aos apartamentos visuais para as praias do Itararé e São Vicente, além de uma boa condução das forças do vento em virtude da dimensão longitudinal do edifício de 57,49 metros. Ao desenhar uma generosa marquise como elemento de mediação público-privado e proteção às intempéries, Costa Lima recorre a delgados pilares em formato "V" para a sustentação. Mais tarde, ensaia esta mesma solução estrutural na segunda versão apresentada à Prefeitura de São Paulo para aprovação do Edifício Ibirá, 1960, localizado na Rua Maranhão, 107, que acabou não sendo executado dessa maneira.

Neste período, Corrêa Gonçalves ensaiou estratégias similares no edifício Taiúva, 1955, em Santos,São Paulo (Barbosa & Franco, 2021), tendo sido influenciados pela recorrente investigação de Niemeyer durante a década de 1950, em edifícios como o Califórnia (1951), Palácio da Agricultura, no Parque Ibirapuera (1951), Paço Municipal de São Paulo (1953), bem como, na primeira versão do Copan (1951), em São Paulo (Queiroz, 2012).

Edifícios Marahú, Tendai (em construção) e Mainumbi, 1961.
Fotografia: José Moscardi
Fonte: Arquivo Bienal de São Paulo.

Nos edifícios modernos da capital construídos entre as décadas de 1950 e 1960, eram recorrentes as estratégias para garantir uma urbanidade a estes locais por meio de conexões diretas com a calçada ao integrar marquises, lojas e galerias (Costa, 2015).

> No térreo dos edifícios modernos, o partido arquitetônico privilegiava em seus espaços um diálogo intenso e ativo com a cidade através de marquises; recuos formando varandas; colunatas de pilotis e ruas internas que se articulavam com as calçadas. A mistura dos espaços urbanos (públicos) com os espaços arquitetônicos (privados) trazia a cidade para dentro do edifício. (Costa, 2015, p. 22)

Com exceção do Edifício Icaraí, 1946, nenhum dos edifícios projetados por Costa Lima em São Vicente previa um térreo com características comerciais, grande diferença para os projetos da capital. Entretanto, essa busca por uma urbanidade articula-se a partir de usos coletivos, o que permitiu certa relação entre os usos residenciais e a vida urbana do litoral. Já o Edifício Mainumbi, 1955, apresenta relações da arte na arquitetura e soluções de tratamento espacial e funcional nas estratégias de mediação entre arquitetura e cidade. Se comparado ao centro de São Paulo, Costa disserta:

> Implantação: *apesar da malha urbana antiga* e de uma legislação específica para a construção do Centro Novo, alguns arquitetos modernos conseguiram inovar na inserção do edifício no lote. *Sua implantação possibilitou a criação de pequenas praças, murais externos e áreas de proteção às intempéries na passagem do lote.* (Costa, 2015, p. 26)

De maneira similar, os projetos de Costa Lima apresentam estratégias semelhantes.

> Batida pelas águas mansas do Atlântico e orlada por uma linda praia, a enseada do Itararé é justamente considerada um dos mais belos recantos da cidade de São Vicente. Ponto nobre, ostentando magníficos edifícios e finas residências, Itararé faz jus às grandiosas construções que ali atualmente se processam.... Próximo ao local onde se ergue o Edifício Itapoan, à Avenida Manoel da Nóbrega, em São Vicente, divisa-se o imponente Edifício Mainumbi, entregue pela Sociedade Paulista de Inves-

> timentos em julho de 1955. Próximo a este, também à mesma avenida e com frente para a Ilha Porchat, está em plena fase de construção, já na 12a laje, o Edifício Marahú que na imponência dos seus 15 andares será um dos mais belos daquele recanto praiano, e já totalmente vendido.
> Todos os edifícios da Sociedade Paulista de Investimentos têm o seu projeto e construção confiados ao arquiteto Lauro da Costa Lima. (Estadão, 1956, p. 29)

Dessa forma, é possível compreender o Edifício Mainumbi como parte em relação ao conjunto formado com os edifícios Marahú, 1959; Tendai, 1960; e Humaitá, 1965, exemplares do tratamento espacial e funcional nas estratégias de mediação entre arquitetura e cidade. Estes edifícios estão situados em lotes adjacentes e apresentam soluções diversas para o mesmo programa como implantação, dimensões de lote, tipologias das unidades e soluções de fachada. Em contrapartida, apresentam soluções similares como gabarito e estratégias como locar o apartamento do zelador no pavimento térreo e disposição das áreas comuns. A permeabilidade dos térreos, apesar de não ser literal, induz um caráter urbano ao local como convite à apropriação pública. Estas estratégias projetuais são, de certo modo, compatíveis com os princípios modernos na mediação entre lote-cidade.

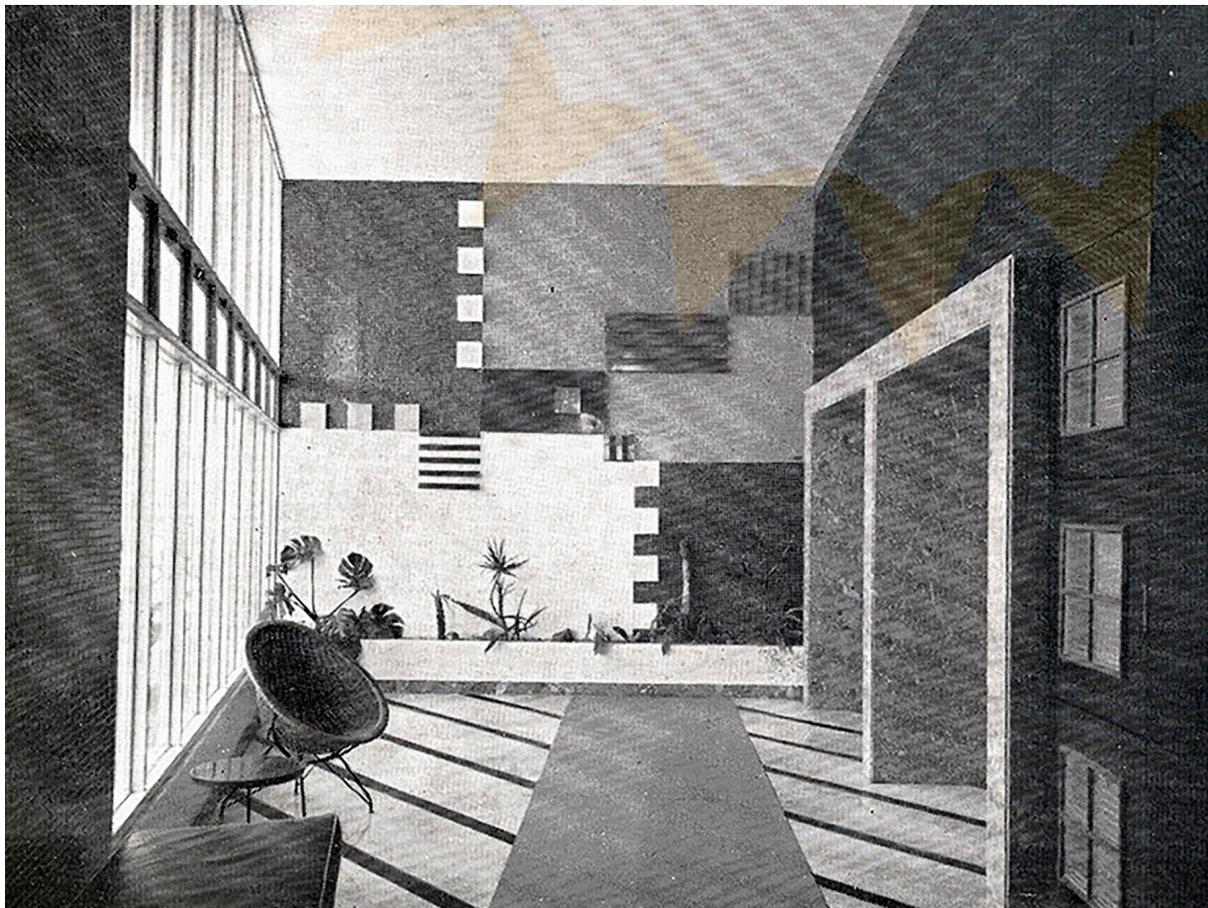
O Edifício Mainumbi está localizado em um lote de esquina na Avenida Manoel da Nóbrega com a Rua Saldanha da Gama, bairro Itararé, em frente à Praia do Itararé, de propriedade da Incorporadora Sociedade Paulista de Investimentos Ltda, executado por ordem dos condôminos com compromisso de compra das partes ideais, pelo sistema de rateio das contas mensais. O edifício foi projetado por Costa Lima em 1952 e construído em 1955 pela Companhia Construtora Corrêa da Costa, com sede, à época, em Santos, São Paulo e em São Paulo, capital, sob a responsabilidade técnica do Engenheiro Arquiteto Eduardo Corrêa da Costa Jr. Em terreno de 916,42 m², o edifício ocupa uma área de 482,41 m² (58% de taxa de ocupação) e uma área total construída de 6.436,49 m², com 7,02 de coeficiente de aproveitamento. O projeto inicial apresentado à

Prefeitura de São Vicente dispunha de subsolo, térreo, mais 18 pavimentos. Porém, em atendimento a legislação vigente, foi ajustado e construído com apenas 15 pavimentos, onde estão distribuídos 44 apartamentos divididos em 17 tipologias de 1, 2, 3 e 4 dormitórios e duplex. Destes 15 pavimentos, apenas 10 repetem parte da planta tipo. O primeiro tem quatro unidades, articuladas a partir de dois halls sociais. Já o nono e décimo segundo organizam três unidades por pavimento. O último conta com o salão projetado com área para orquestra e bar, além de acesso para casa de máquinas e reservatório superior.

Os espaços de grande permanência, salas e dormitórios, são dispostos para as faces externas do edifício, permitindo visuais à praia, enquanto as áreas de serviço realizam a mediação com a circulação do edifício; esta estratégia permitiu a setorização dos acessos aos usos sociais e de serviço, porém sem necessariamente duplicar a área de circulação. O térreo possui um caráter urbano, com acesso ao edifício realizado pela rua Saldanha da Gama, mediado por uma marquise que abrigava um primeiro painel do pintor e escultor Luiz Sacilotto, junto à divisa do lote, alinhado à rua[6], e paisagismo de Waldemar Cordeiro.

6 O painel externo do Luiz Sacilotto foi removido e a área da marquise e jardim foram enclausurados por grade de ferro. No térreo, o hall foi dividido por uma porta de vidro, a fim de restringir o acesso de serviço ao do social.

Acesso principal ao Ed. Mainumbi com o painel de Luiz Sacilotto.
Fonte: Revista Acrópole 204, 1955.

O hall do edifício realiza a articulação entre o fluxo social e serviço, que estão distribuídos entre os dois níveis de abrigo de automóveis, projetados a meio nível abaixo e outro acima da cota de acesso. Neste ambiente, próximo aos elevadores, encontra-se o segundo painel de Sacilotto.

Hall do edifício Mainumbi, com o segundo painel de Luiz Sacilotto.
Fonte: Revista Acrópole 204, 1955.

A composição dos murais de Sacilotto parte da associação e sobreposição de elementos geométricos, em alternância de cores, que se institui a partir da repetição serial de um módulo geométrico em diferentes planos. No mural interno, estes elementos aparentam representar um plano de percepção de volume e movimento em expansão radial, um dispositivo vibratório que desmaterializa a forma preestabelecida, sobrepondo as pastilhas de vidro que organizam o plano de fundo como suporte para estes elementos.

Em São Paulo, podemos destacar a dualidade arte-arquitetura, na produção de Costa Lima em exemplares como o Edifício Cambuí, 1963, e o Edifício Vila Normanda, 1965-1968, ambos com muralismo de Antonio Maluf, importante nome da arte concreta na arquitetura moderna paulista (Santiago, 2009).

Mural do Edifício Cambuí.
Fotografia: Stella Elia Martins Santiago
Fonte: Santiago, 2009.

O mural do Edifício Cambuí parte da associação de uma única matriz e a estrutura do trabalho pictórico definida por Maluf em quatro módulos que se refaz nos quatro quadrados subdivididos da composição geral, ordenando os círculos cheios, vazios ou vazados, com ou sem pontas (Santiago, 2009). Para Barros, a definição formal representa o desdobramento dos estudos do artista ao círculo e, ao fato de diversos cafeicultores terem comprado apartamentos no edifício. Com isso, Maluf relaciona o círculo ao grão de café e acrescenta as cores da bandeira nacional (Barros, 2002).

Já no Edifício Vila Normanda, 1965-1968, o projeto de muralismo de Maluf é desenvolvido com elementos pré-moldados, em uma área de aproximadamente 2000 metros quadrados, que compõe a fachada em meio às galerias internas dos blocos projetados por Costa Lima.

Edifício Vila Normanda, 2022.
Fonte: Acervo dos autores.

Assim como no mural para o edifício Cambuí, os estudos exploratórios do elemento pré-moldado partem da associação de uma forma regular para a formação e definição de três matrizes para a composição do todo, com permutações que combinavam as cores azul, cinza e branco, resultando em doze códigos, articulados pelos lados da peça. Deste modo, as matrizes como base possibilitam a articulação das cores de diversas maneiras; as permutações que, por sua vez, constituíam os códigos ou módulos, a esses se associam na configuração dos murais.

Nos anos de 1950, a síntese das artes na arquitetura, defendida por Le Corbusier e difundida pelo Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), começava a ganhar força no Brasil[7].

É conveniente destacar a importância do edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), construído no Rio de Janeiro entre 1937 e 1945, projetado por Lucio Costa e equipe, com painéis de Cândido Portinari, para o crescimento do muralismo em São Paulo. Neste contexto, a síntese das artes na associação entre arquitetura, escultura e pintura, apresenta-se de forma a disseminar uma linguagem moderna no cenário nacional e internacional ao demonstrar a maturidade do modernismo brasileiro, sobretudo pela forma como os murais foram incorporados à arquitetura e à busca pela identidade nacional (Freitas, 2018). A valorização de uma arte pública abstrata e universalizante, defendida por Le Corbusier, dividiu espaço com uma vertente de arte decorativa, difundida por italianos. Para os artistas e arquitetos franceses, o muralismo e as artes eram entendidas como o viver moderno na era da máquina. Mais tarde, com a diversidade de artistas e vertentes estrangeiras, atrelada à difusão comercial dos murais, as restrições do conceito corbusiano começaram a perder força.

É neste cenário que em 1961 ocorreu a VI Bienal de São Paulo, período singular para a cultura, sobretudo, as artes e a arquitetura. Nesta edição, Costa Lima participou com o Edifício Marahú, intitulado como Edifício de Apartamentos para Fim de Semana. Ao percorrer o catálogo da VI Bienal, é possível observar, em meio às

7 Essa questão da síntese das artes nos edifícios modernos foi abordada em trabalhos que demonstraram o esforço de arquitetos e artistas na incorporação de murais e mosaicos como estratégia para relacionar o espaço público e privado. Dentre eles, destacam-se, resumidamente, estudiosos como Maria Cecília França Lourenço, especialista em arte moderna, Fernanda Fernandes da Silva, que discorre sobre a síntese das artes em sua livre-docência, e Renato Anelli, que estudou a importante atuação de arquitetos estrangeiros em São Paulo.

informações do evento, anúncios de mobiliários, galerias de artes, painéis executados em mosaico vidroso, elementos que evidenciam o discurso de uma arquitetura voltada para um modo de vida moderno, associado à ideia do novo, do progresso, da liberdade e da emancipação (Costa, 2015).

Em superfícies habitáveis, 1974, Flávio Motta discorre sobre experiências urbanas e sem fronteiras que a vida, o espaço e a arte podem proporcionar. Assim, como nas propagandas que permeiam as páginas do catálogo da VI Bienal de São Paulo, a vida cotidiana encontra a cor em produtos e interesses das tendências do modo de morar. Se resgatarmos a preocupação presente nos CIAM, o muralismo pôde contribuir para a valorização de uma arte pública abstrata e universalizante; a rua se apresenta como uma extensão de espaços de estar, de cultura e de permanência. Desse modo, a arquitetura revela a possibilidade de diversas associações prósperas e passíveis ao recebimento de cor.

Dessa maneira, a produção arquitetônica de Costa Lima revela as problemáticas enfrentadas na relação entre arquitetura-cidade, em meio ao contexto da modernização no vetor metrópole e litoral, além da busca pela qualidade espacial e síntese das artes. Neste contexto, a arte concreta, traduzida por murais de artistas como Antonio Maluf e Luiz Sacilotto, e no paisagismo de Waldemar Cordeiro, desempenha um importante papel nesta síntese, ao apresentar-se não apenas como complemento, mas como continuidade orgânica da arquitetura, buscando uma integração efetiva dos valores plásticos adquiridos pelas artes e aplicados no universo real da vida cotidiana, no espaço concreto da cidade. Outro aspecto relevante é que, se a arquitetura moderna ansiava pela ampliação do conceito de habitar, onde a casa abarca todo o ambiente humano, o jardim sugere um ensaio preliminar rumo à reflexão sobre a cidade (Medeiros, 2004).

Entende-se, portanto, que por meio da arquitetura, a arte pode ser vivida e experienciada de diferentes maneiras no cotidiano da cidade, ao proporcionar a integração e mediação entre o público-privado

e ao estabelecer um diálogo generoso na construção da síntese entre arquitetura, arte e indústria. Destaca-se também a construção dos princípios que viriam a ser absorvidos pela escola paulista em suas indagações no local em que a arquitetura se insere no binômio arte e técnica.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências

Acrópole (1953, março). Edifício Icaraí. *Acrópole*, 143, 282-283.

Acrópole (1954, outubro). Edifício Inajá. *Acrópole*, 193, 6-9.

Acrópole (1955, outubro). Edifício Mainumbi. *Acrópole*, 204, 558-560.

Acrópole (1957, maio). Condomínio Itapoã. *Acrópole*, 223, 244-246
.

Acrópole (1962, janeiro). Edifício de Marahu. *Acrópole*, 278, 57-58.

Barbosa, G. C., & Franco, R. D. (2021). *Oswaldo Corrêa Gonçalves, Arquiteto Cidadão*. Sesc São Paulo.

Bienal de São Paulo (1961). *Catálogo da VI Bienal de São Paulo*. Fundação Bienal de São Paulo.

Instituto de Arquitetos do Brasil (1945). *Boletim do Instituto de Arquitetos do Brasil. https://www.iabsp.org.br/home/boletins/*. Recuperado em 15 fev. 2021.

Barros, R. T. (2002). *Antonio Maluf*. Cosac & Naify / Centro Universitário Maria Antonia da USP.

Botas, N. A. (2016). Edifícios dignos da importantíssima Classe. In H. Segawa (Ed.), *Jayme C. Fonseca Rodrigues: arquiteto*. (1a ed., pp.177-228). Bei Comunicação.

Costa, S. S. F. (2018). Apartamentos duplex: uma ideia moderna sobre o morar e a proposta de uma tipologia habitacional. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 26, e25.

Costa, S. S. F. (2021). *Modos de morar nos apartamentos duplex: rastros de modernidade*. Ateliê Editorial / FAPESP.

Costa, S. S. F. (2015). *Edifícios Modernos e o Traçado Urbano no Centro de São Paulo.* 1938-1960. Annablume.

Costa Lima, L. (1987, 13 agosto). *Curriculum Vitae*. (cortesia: Victor Nosek).

Diário da Noite (1951, 13 fevereiro). Viaja para os Estados Unidos o arquiteto Lauro da Costa Lima. *Diário da Noite,* p. 4.

Estadão (1956, 24 outubro). A Sociedade Paulista de Investimentos entrega majestoso edifício em São Vicente: Cerimônia Inaugural do Edifício Itapoan - Coquetel oferecido aos presentes. *O Estado de São Paulo,* 13.

Fecchio, L; M. (2020). *A verticalização na cidade de São Paulo nos anos 1950 e 1960: Um estudo sobre os edifícios habitacionais no bairro da Consolação* [Memorial de Qualificação de Mestrado não publicado]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Ficher, S. (1989). *O curso de arquitetura da Escola de Engenharia Mackenzie, 1917-1947.* (revisto em 2017).

Fonseca, F. M. (2011). *Praia de Copacabana: eventos no espaço público* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Freitas, P. M. S. (2018). Narrativas e práticas das artes aplicadas no Brasil: O caso Bramante Buffoni. *Atas do XIII Encontro de História da Arte em confronto: Embates no campo da história da arte*, *Campinas.*

Gavazzi, M. (2017, 14 julho). Três assinaturas para um prédio único. *Estadão.* https://emais.estadao.com.br/blogs/arqui-achados/tres-assinaturas-para-um-predio-especial. Recuperado em 1 set. 2020.

Herbst, H. (2007). *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)* [Tese de Doutorado não publicada]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Maluf, A. (s/d.). *Antonio Maluf: o projeto*. https://www.antoniomaluf.com.br/acervo. Recuperado em 7 mai. 2020.

Medeiros, G. L. (2004). *Arte Paisagem: a partir de Waldemar Cordeiro* [Tese de Doutorado não publicada]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Motta, F. (1974). Superfícies habitáveis: memorial I. *O Estado de São Paulo, s/p.*

Lemos, C. (2016). Um palácio de sonho debruçado sobre o mar. In H. Segawa (Ed.), *Jayme C. Fonseca Rodrigues: arquiteto.* (1. ed., pp. 219-220). Bei Comunicação.

Queiroz, R. (2012, dezembro). Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo. *Arquitextos*, *13*(151.08) [Vitruvius]. https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4632.

Queiroz, R. (2019, dezembro). O espaço moderno como fração do infinito: Mies van der Rohe e o projeto para o campus de Illinois Institute of Technology em Chicago. *Arquitextos*, *20*(229.01). [Vitruvius].

Ricardo, N. F. (2022). *Flávio Motta: Entre desígnio, cor e forma* [Monografia não publicada]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Sacilotto, L. (2021). *Luiz Sacilotto 1924-2003.* Almeida e Dale Galeria & Cosac Naify.

Santiago, S. E. M. (2009). *Antonio Maluf: arte concreta na arquitetura moderna paulista* [Dissertação de Mestrado não publicada]. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Segawa, H. (2016). *Jayme C. Fonseca Rodrigues: arquiteto.* (1. ed., pp. 177-228). Bei Comunicação.

Somekh, N. (2014). *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. Mackenzie.

Vieira, I. S. (2021, novembro). *Nas alturas: o apartamento à beira--mar e a verticalização de Copacabana. Arquitextos*, *22*(258.03). [Vitruvius].
https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.258/8318.

Correspondências contemporâneas: diálogos entre arquitetura portuguesa e a escultura do País Basco

Contemporary Correspondences: Dialogues between Portuguese Architecture and Sculpture from the Basque Country

Correspondencias contemporáneas: diálogos entre la arquitectura portuguesa y la escultura del País Vasco

Raul Penteado Neto
Universidade de São Paulo, Brasil

José Joubert Lancha
Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO

Este artigo revela alguns resultados e desdobramentos de uma pesquisa de doutorado recentemente concluída no IAU-USP, que analisou um conjunto de obras produzidas por arquitetos portugueses. Explora o caráter transdisciplinar desta produção, tentando identificar encontros, convergências, intersecções e a utilização de estratégias de outras disciplinas, principalmente de alguns escultores do País Basco como referência para a arquitetura. Este presente recorte de estudo propõe e apresenta possíveis correspondências entre um conjunto de obras de arquitetura portuguesa produzidas por três estúdios e a obra dos escultores Jorge Oteiza e Eduardo Chillida. O método utilizado para tentar demonstrar o pressuposto é o de comparação de imagens complementadas por uma breve revisão bibliográfica sobre as obras e estúdios abordados. Este trabalho busca iluminar modos contemporâneos de utilização de estratégias de outras disciplinas na produção da arquitetura.

Palavras-chave: arquitetura portuguesa, transdisciplinaridade, arte-arquitetura, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida

Trabalho submetido: 16/3/2024
Aprovado: 18/4/2024

ABSTRACT
This article reveals some results and developments of a recently completed doctoral research at IAU-USP, which analyzed a set of works produced by Portuguese architects. It explores the transdisciplinary nature of this production, trying to identify meetings, convergences, intersections and the use of strategies from other disciplines, mainly from some sculptors from the Basque Country as a reference for architecture. This study section proposes and presents possible correspondences between a set of works of Portuguese architecture produced by three studios and the work of the sculptors Jorge Oteiza and Eduardo Chillida. The method used to try to demonstrate the assumption is the comparison of images complemented by a brief bibliographical review of the works and studies covered. This work seeks to illuminate contemporary ways of using strategies from other disciplines in the production of architecture.

Keywords: Portuguese architecture, transdisciplinarity, art-architecture, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida

RESUMEN
Este artículo revela algunos resultados y desarrollos de una investigación doctoral recientemente finalizada en el IAU-USP, que analizó un conjunto de obras producidas por arquitectos portugueses. Explora el carácter transdisciplinar de esta producción, intentando identificar encuentros, convergencias, intersecciones y el uso de estrategias de otras disciplinas, principalmente de algunos escultores del País Vasco como referente de la arquitectura. Este estudio propone secciones y presenta posibles correspondencias entre un conjunto de obras de arquitectura portuguesa producidas por tres estudios y la obra de los escultores Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. El método utilizado para intentar demostrar el supuesto es la comparación de imágenes complementada con una breve revisión bibliográfica de los trabajos y estudios abordados. Este trabajo busca iluminar formas contemporáneas de utilizar estrategias de otras disciplinas en la producción de arquitectura.

Palabras clave: arquitectura portuguesa, transdisciplinariedad, arte-arquitectura, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida

Raul Penteado Neto é arquiteto e urbanista pela FAU-PUC-Campinas (2001), mestre (2019) e doutor (2023) pelo IAU-USP, ambos com coorientações pela FAUP, Portugal. Teve passagem pelos escritórios dos arquitetos portugueses Álvaro Siza e José Carlos Nunes Oliveira. Professor de projeto de arquitetura na Unisal (SP). Responsável pela ideia original, pesquisa e argumento do documentário Paisagem Concreta, produzido por Olé + Duo2 para o Canal Arte1 (2022).
https://orcid.org/0000-0002-5614-2193 | raulneto@usp.br

Joubert Lancha é arquiteto e urbanista pela FAU-PUC-Campinas (1985), com mestrado e o doutorado (1999) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Em 2008 obteve o título de Livre Docente junto a Universidade de São Paulo com o trabalho intitulado "Os textos de Palladio", e coordenou a primeira tradução para o português do I Quatro Libri dell'Architettura de Andrea Palladio - São Paulo, Hucitec 2009. Professor associado da Universidade de São Paulo atuando junto ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo onde exerce desde 2013 a presidência da Comissão de Pesquisa. Fundador e membro do Núcleo de apoio à pesquisa – Estudos de linguagem em arquitetura e cidade (N.ELAC – IAU-USP). Professor convidado do Politecnico di Milano no Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (2014/2015).
https://orcid.org/0000-0002-1690-6857 | lanchajl@sc.usp.br

1. Introdução

Este artigo tem o objetivo de apresentar resultados e desdobramentos preliminares de uma pesquisa de doutorado concluída no Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), vinculada ao Núcleo de Apoio à Pesquisa para os Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N. ELAC). Aproveita o aprendizado obtido no período de bolsa sanduíche vivido em Portugal, entre março e agosto de 2023, para propor o estudo da obra de um grupo de arquitetos portugueses que, a partir do começo dos anos 2000, tem proposto uma abordagem projetual que transcende e transgride algumas certezas disciplinares e tradições regionais construídas até então.

O estudo encampado pelo doutorado se ocupou do exame de um conjunto de obras dos arquitetos portugueses Aires Mateus, com o objetivo de clarificar a presença direta e indireta do arcabouço teórico do Pensamento Complexo no modus operandi da dupla, contribuindo para o estabelecimento de nexos surpreendentes com abordagens de outros campos do saber.

A contribuição original deste artigo reside em iluminar a tentativa de três ateliês de arquitetura portugueses em reatar ou reforçar laços esquecidos com a arte. Aprofunda a investigação sobre os diálogos e correspondências entre um conjunto de obras dos ateliês de Álvaro Siza (1933), Gonçalo Byrne (1941) e dos irmãos Francisco (1964) e Manuel Aires Mateus (1963) com a escultura dos artistas bascos Jorge Oteiza (1908-2003) e Eduardo Chillida (1924-2002). Esta alusão assumida pelos arquitetos selecionados não fica apenas na concepção formal das obras, mas principalmente no entendimento mais aprofundado do tema fundamental da produção dos dois escultores bascos: o vazio. Coloca ainda como a prática da escultura, instalação, ou design, por alguns destes arquitetos estudados, em alguns casos, pode impulsionar sua produção arquitetônica, naturalmente, para caminhos transdisciplinares (Pombo, 2021).

2. Breve contextualização histórica

No campo da arquitetura, em meados dos anos 1990, acelera-se um processo de desprendimento progressivo dos valores revisionistas tão presentes na década anterior, que ainda vivia sob o manto de premissas historicistas e preservacionistas herdadas das discussões teóricas dos anos 1960 e 1970, colocadas principalmente por Robert Venturi (1966, 1995), Aldo Rossi (1966,1995), Colin Rowe e Fred Koetter (1978), caminhando para uma arquitetura mais livre de paradigmas, baseada em uma prática mais reflexiva (Frampton, 2015). Em Portugal, a formação universitária dos arquitetos em Escolas de Belas Artes até o final dos anos 1980 contribuiu intensamente para um olhar transversal, livre de preconceitos e com intimidade com as estratégias utilizadas nos campos do saber paralelos à atividade da arquitetura.

> Quase todos frequentaram a Escola Superior de Belas Artes no Porto ou em Lisboa. Nestas escolas, a arquitectura era ainda compreendida como irmã da pintura e da escultura. A formação era feita em classes conjuntas com a dos outros estudantes de Belas-Artes, o que não só deu aos arquitectos profundos conhecimentos de arte, mas também lhes criou um ambiente, no qual estavam sempre presentes os métodos da arte contemporânea. (Land et al., 2005, p. 13)

Álvaro Siza intensificará o experimentalismo em sua obra a partir de meados dos anos 1990, em uma "escandalosa artisticidade" (Costa, como citado em Figueira, 2008, p. 33), a partir dos encontros, experiências e estímulos proporcionados pelos projetos elaborados para espaços de exposição entre 1988 e 1998. Siza estabelecerá em sua arquitetura um franco diálogo com procedimentos da escultura (Penteado Neto, 2019) e esta abordagem não passará desapercebida pelas novas gerações de arquitetos portugueses.

A partir do *zeitgeist* internacional, em que os novos arquitetos "deixam para trás o antigo ofício e se aplicam com fervor a construir outra disciplina" (Galliano, 2000, p. 3, tradução nossa) e a partir do

aprendizado com as transformações ocorridas na obra de Siza, as novas gerações portuguesas irão também se arriscar em um diálogo mais intenso com outros procedimentos, já a partir dos primeiros anos da primeira década do século XXI.

3. A complexidade do vazio

Debaixo do guarda-chuva do arcabouço teórico da complexidade, um grupo de arquitetos portugueses percebe que a arquitetura deve, antes de tudo, ser dotada da máxima flexibilidade para atender às demandas do usuário em um mundo cada vez mais incerto e mutante, convertendo-se em um simples "contentor de vida" (Byrne, como citado em Kamita & Nobre, 2019, p. 55). Esta plasticidade ou adaptabilidade das edificações pode ser indutora de uma maior durabilidade das obras, dotando-as da perenidade que o planeta tanto carece, em tempos de quase extinção da espécie humana (Kolbert, 2015). O arquiteto Gonçalo Byrne, ex-colaborador de Nuno Teotônio Pereira (1922-2016) e de Nuno Portas (1934), considerado há décadas um dos principais arquitetos em atividade em Portugal, com obras e projetos em toda Europa, esclarece em entrevista, como a complexidade poderia ser entendida como o pano de fundo para uma (re) aproximação da arquitetura com os procedimentos da arte:

> nas minhas aulas dizia com muita frequência que o que toca finalmente a nossa forma de conhecimento é pensar, é imaginar, com toda a cultura, com conhecimento do sítio, com conhecimento do utilizador e com a dimensão poética da arquitetura por trás, que faz parte da própria teoria. Onde é que a arquitetura é uma arte? É uma boa questão. A arquitetura toca a vida das pessoas e os arquitetos pensam, fazem, imaginam, desenham o projeto, mas no fundo, produzem contentores de vida. Quer seja um edifício, quer seja uma casa, quer seja um equipamento, um cinema, um escritório, quer seja um espaço público, quer seja uma paisagem. E, portanto, é aqui, que eu acho que está a dimensão da arquitetura que convoca a complexidade. (Byrne, como citado em Penteado Neto, 2023, p. 278)

Byrne ainda avança em direção ao interesse específico dos arquitetos portugueses pelo tema do vazio e por tudo o que ele pode proporcionar. O vazio, quando priorizado nas edificações, poderia ser o conceito que proveria à arquitetura a tão desejada flexibilidade e durabilidade, sucessivamente. O apreço pelo vazio como "poética do nada" (Pueyo, 2020) teria sido aprendido a partir da observação atenta da arte, com destaque para a obra dos escultores bascos Jorge Oteiza e Eduardo Chillida:

> O Oteiza é um místico da escultura e tem pensamentos sobre a escultura que são muito úteis à arquitetura. E o Chillida também. Útil porque no fundo tem esta ideia de 'arquitetura escavada', vem despertar no arquiteto um tema que é muito recente e que o Manuel [Aires Mateus] para mim é talvez um dos principais arquitetos portugueses por aí, a olhar para a cidade e a olhar para o edifício não como uma construção, mas como vazio [...] O que falta aqui no raciocínio, em minha opinião, é que a descoberta do vazio é importante. Mas o vazio não é inerte e este é que é o grande problema. O vazio faz sentido a partir do momento em que contém vida. E a maneira como o vazio é apropriado, a maneira como o vazio é vivido, quer numa casa, quer no espaço público, é que é importante. (Byrne apud Penteado Neto, 2023, pp. 297-300)

A ideia do vazio como espaço livre que oportuniza plena liberdade de uso é a chave para entender o interesse destes arquitetos portugueses pela obra de Oteiza e Chillida. Considerar a vida do usuário mais importante que a arquitetura que o abriga, mesmo sendo paradoxal, explica muito a respeito da produção destes arquitetos destacados neste artigo.

4. Breves notas sobre Jorge Oteiza e Eduardo Chillida

Antes de abordar a produção dos arquitetos selecionados, serão feitas algumas breves considerações a respeito do trabalho destes dois importantes escultores do País Basco: Jorge Oteiza (1908-

2003) e Eduardo Chillida (1924-2002). Artistas premiados ao longo de toda a vida, Oteiza e Chillida, respectivamente, são reconhecidos por receberem o Diploma de Honra na IX e X Trienal de Milão em 1951 e em 1954, além do Grande Prêmio Internacional de Escultura na IV Bienal de São Paulo em 1957 e na XXIX Bienal de Veneza em 1958. São considerados os principais escultores espanhóis já no final da década de 1960, com trabalhos incluídos na mostra New Spanish Painting and Sculpture, realizada no MoMA de Nova York no ano de 1960, comissariada pelo poeta Frank O'Hara (Durana, 2022).

Fundadores do grupo de artistas denominado GAUR, criado em 1966, referência na cultura basca contemporânea, atuaram como agitadores sociopolíticos decididos a "mudar as mentalidades sociais" com a implementação de um modelo alternativo de organização cultural no País Basco, segundo Durana (2022, p. 163, tradução nossa).

Participaram em conjunto com outros artistas de exposição patrocinada pela revista Nueva Forma, em 1967. Foram escultores em diálogo e ajuda mútua em vida e em obra, entre os anos 1950 e 1960. Entretanto, acabaram por se desentender anos mais tarde, reatando relações apenas poucos anos antes de morrer, em 1997. Ambos começaram com obras figurativas e partiram, em paralelo e simultaneamente, para uma pesquisa que culminaria na ideia de silenciamento da expressão, quietude do espaço aberto, vazio metafísico (Manterola, 2006). Apresentam um esfoço comum em subtrair a matéria, geometrizar o vazio, em busca de revelar o nada que é tudo. São reconhecidos por uma prática experimental, inovadores em sua época. São considerados os fundadores da Escuela Vasca de Escultura (Álvarez, 2008).

Em 2022, a Exposição Jorge Oteiza y Eduardo Chillida: Diálogo en los años 50 y 60, patente no Museu San Telmo, em San Sebastián, reaproxima a obra dos dois artistas décadas depois da sua morte e escancara definitivamente o compartilhamento de interesses e inquietudes criadoras em parte importante da sua produção: obras

que homenageiam músicos, artistas e que tentam capturar o vazio entre suas partes, como é possível verificar na sala dedicada aos artistas espanhóis no Museu Guggenheim de Bilbao e nas duas obras emblemáticas dos dois escultores situadas às margens da baía de La Concha, na cidade de San Sebastián, Espanha.

No museu de Bilbao, as peças dos artistas estão lado a lado. Em San Sebastián, estão afastadas em quase quatro quilômetros, parcialmente avistadas uma da outra. No museu, o peso das peças em pedra de Chillida contrasta com a leveza das peças recortadas em aço de Oteiza. Ao ar livre, em frente a baía e com vista para o mar cantábrico, Construção vazia (2002), de Jorge Oteiza, pode ser entendida como uma reprodução em escala monumental de uma das peças que ganhou a premiação da Bienal de São Paulo em 1957. Mais próxima da praia e da cidade, Pente de vento (1977) de Eduardo Chillida, um conjunto de esculturas em ferro retorcido inscrustado nas pedras, faz parte de uma série de peças produzidas desde 1952 (Bazal et al, 1986). É curioso pensar, apesar das formações das obras serem tão marcantes e distintas, como o ponto comum entre elas é o mesmo: o vazio que abraçam e evidenciam. A fotomontagem a seguir tenta aproximar as obras e demonstrar o vazio limitado ou encarcerado por cada uma delas.

Fotomontagem com obras de Jorge Oteiza (à esquerda) e Eduardo Chillida (à direita).
Fonte: fotos dos autores, agrupadas e editadas pelos autores.

5. Especulações, comparações e correspondências

O arquiteto português que parece inaugurar um diálogo mais franco com estes escultores do País Basco é Álvaro Siza. Em diversos textos, assume a admiração pela produção de Eduardo Chillida. Siza conheceu o escultor durante o projeto para o jardim de São Domingos de Bonaval, que fica contíguo ao Museu de Arte Galega de Santiago de Compostela, entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990 e, a partir daí, parece estabelecer uma aproximação com os procedimentos e estratégias poéticas do autor basco.

> Conheci Eduardo Chillida em Santiago de Compostela, quando foi convidado para uma escultura a colocar no Parque Bonaval, onde se construía então o Museu de Arte Contemporânea. Propusera-me uma visita conjunta, para escolha do local apropriado [...]. Chamou-me ao fim do dia, para mostrar o local que escolhera: uma plataforma à cota mais alta, dominando os telhados e as torres da catedral e das muitas igrejas. Quando descíamos as rampas e os degraus, seguindo o percurso em ziguezague já traçado, parou de súbito e disse-me: "não sei se escolhi bem; será melhor voltarmos amanhã." Na manhã seguinte repetiu-se a visita e ao fim do dia um novo encontro. De pé numa outra plataforma, agora a meia encosta – disse-me, visivelmente entusiasmado: "É esse o sítio certo. Daqui vejo as torres da catedral, mas vejo igualmente a nova construção – o museu. É como se tomasse a matéria que falta aí (e apontou um recuo do volume, no topo do edifício) e a repusesse em frente, transformada em escultura." Referia-se ao que viria a ser a bela Porta da Música [...]. À sua visão não bastava uma forma no espaço. Era um Organizador do Espaço e a Porta da Música é a pedra de fecho do parque Bonaval, Rótula magnífica entre o museu e o jardim. Guardo uma memória encantada daqueles dois dias em Santiago (Siza, 2018, p. 85, grifo nosso).

Ana Silva, colaboradora do arquiteto Siza desde 2007 e envolvida na prática da escultura do arquiteto português nos últimos anos, confirma Chillida como uma referência permanente: "A memória recente

que eu tenho é principalmente o Chillida. Assim, com o peso que me tenha ficado na memória, não me recordo de outros. O Chillida, com certeza" (Silva, como citado em Penteado Neto, 2023, p. 311). Quando perguntada sobre uma eventual contaminação da obra arquitetônica de Siza pela atividade da escultura desempenhada pelo próprio arquiteto, Ana acredita que seja possível haver uma relação indireta:

> Aquilo que eu acho, neste momento, é que, havendo duas atividades a serem desenvolvidas alternadamente pela mesma pessoa, há de haver uma relação entre elas [...]. Não vejo que seja uma relação direta... e agora falando mais do aspecto específico da escultura, o Siza não se formou em escultura, mas ele gosta de fazer escultura. Continua a fazer escultura. As ferramentas que ele tem para fazer escultura são as 'ferramentas arquitetônicas': a maquete, o autocad, o desenho técnico, o pedreiro, o carpinteiro. Não é ele com as próprias mãos que está a fazer. Portanto, há aqui uma metodologia arquitetônica que é aplicada sobre as esculturas, porque ele não teve essa formação. Ele próprio diz que [...] queria tentar fazer escultura quando era novo, mas que era um desastre, porque sentia que não tinha meios e então a ferramenta arquitetônica acabou por permitir que ele fizesse escultura. (Silva apud Penteado Neto, 2023, p. 310)

Esta introjeção dos procedimentos de Chillida pressuposta na produção escultórica e arquitetônica do arquiteto Siza pode ser demonstrada na fotomontagem abaixo, que apresenta algumas obras dos dois, lado a lado.

Decerto, é possível observar que em algumas arquiteturas de Siza, mais especificamente na Capela do Monte (2016-18), em Lagos, e na Oficina de Artes Manuel Cargaleiro (2000-2016), em Seixal (presentes na fotomontagem), os recortes ou subtrações de matéria e as fragmentações dos volumes podem estar alinhados com alguns procedimentos observados na obra de Eduardo Chillida. Nas esculturas de madeira apresentadas na exposição Queria ser Escultor: Álvaro Siza (2023) na Cooperativa Árvore, no Porto, ou nas peças/protótipos em desenvolvimento no ateliê do arquiteto Siza,

Fotomontagem com obras de Eduardo Chillida (à esquerda) e Álvaro Siza (no centro e à direita). Fonte: fotos dos autores, agrupadas e editadas pelos autores.

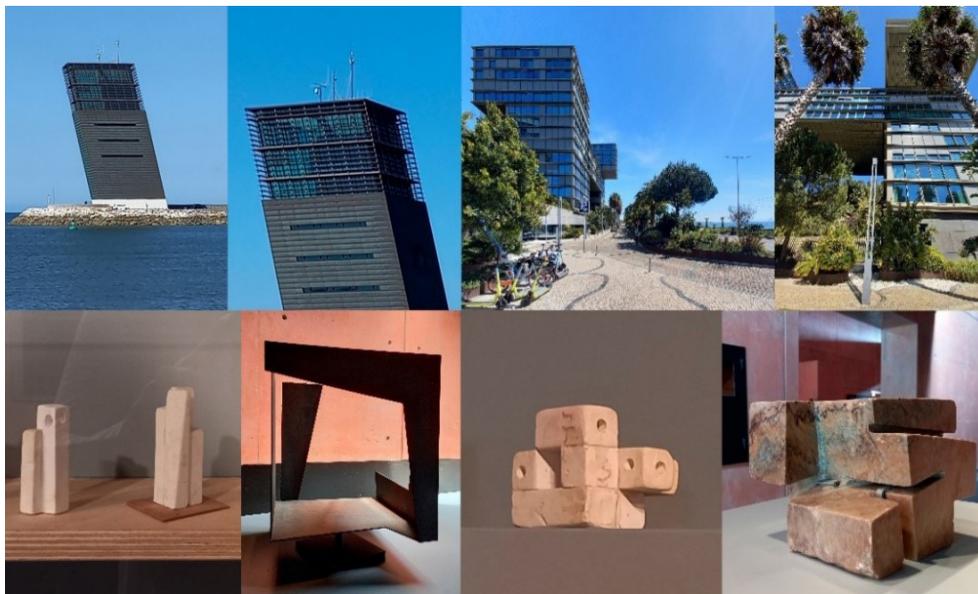
chamam atenção os desmembramentos tubulares e a relação com o espaço em que estão inseridas. É possível constatar eventuais contaminações mútuas entre arquitetura escultórica e escultura arquitetônica, demonstrando outras direções possíveis para inovar e transcender caminhos já trilhados anteriormente. As maquetes das esculturas ao lado das maquetes de arquitetura nas mesas do ateliê do arquiteto Siza, apresentadas na extremidade inferior direita da fotomontagem, também revelam como talvez os procedimentos utilizados em uma atividade transbordam naturalmente para a outra e vice-versa. Talvez esteja aí um dos segredos do arquiteto Siza para revigorar e renovar sua obra dia a dia, mesmo após tantos anos de trabalho.

Na produção do arquiteto Gonçalo Byrne, admirador da obra de Jorge Oteiza (Byrne, como citado em Penteado Neto, 2023), destacam-se duas obras que podem guardar um diálogo intenso com os procedimentos da escultura do País Basco, que tem no *vazio* o centro poético de sua produção. O apoio no *vazio* em Byrne ocorre em variados sentidos: nas plantas livres descomprometidas com uma funcionalização extrema, que abrem múltiplas possibilidades de uso no interior das edificações e na desmaterialização ou subtração de pedaços das volumetrias, com o objetivo de emoldurar, apontar ou evidenciar a beleza dos lugares de implantação. Estas obras visitadas *in situ* esclarecem como o *vazio* pode potencializar a liberdade de uso e pode tornar a obra mais longeva e durável, dotando-a de extrema flexibilidade.

Como colocado anteriomente, Oteiza tem a preferência de Byrne e será com as suas obras que serão especuladas correspondências e aproximações. Na obra do Centro de Controle de Tráfego Marítimo, em Lisboa (1997-2001), o elemento vertical, predominantemente monomatérico, alude à inclinação dos artefatos marítimos atracados às margens do Tejo. É quase um monumento dedicado à observação do mar, uma espécie de farol, cuja porção superior é “desmaterializada”: um *vazio* em aço e vidro, em diálogo com o céu.

> Elemento enraizado, a torre insere-se na matriz simbólica de outras construções congéneres que, ao longo da história, se foram sedimentando na frente ribierinha [...]. À semelhança dessas e delas colhendo a herança, ousa representar o tempo e fixá-lo nessa margem. A sua natureza será sempre a de um elemento de terra, de um objecto que progressivamente se desmaterializa, nascendo da solidez da pedra, vestindo-se de cobre, para se concluir na ligeireza e transaparência do vidro, e finalmente nas ondas hertzianas que só as antenas percebem. (Byrne, 2006, p. 4)

No Conjunto *Estoril Sol Residence*, em Cascais (2004-10), a grande edificação, também predominantemente monomatérica, estabelece uma mediação entre o Morro da Castelhana (atrás do edifício) e

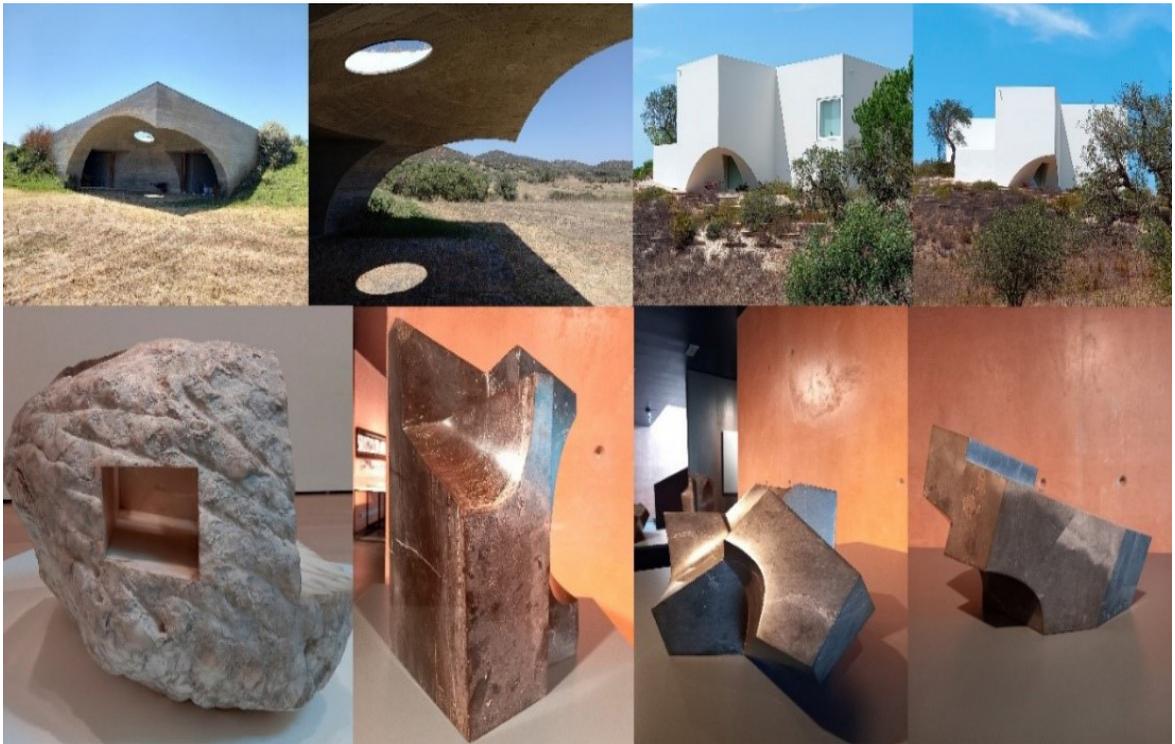
a Avenida Marginal (em frente ao prédio), com acesso e vista livre para o mar (Byrne, 2010). Os volumes projetados em balanço e os furos na edificação, respectivamente, evidenciam e emolduram a beleza natural destes dois lugares. Na fotomontagem a seguir, pode-se notar que a dialogia entre *forma e vazio* são o ponto comum nestas peças de Oteiza e nestes edifícios de Byrne. São todas obras interessadas em abrigar o vazio entre suas partes integrantes.

Fotomontagem com obras de Byrne (à esquerda) ao lado de Esculturas de Jorge Oteiza (à direita).
Fonte: fotos dos autores, agrupadas e editadas pelos autores.

Finalmente, os irmãos Manuel (1963) e Francisco Aires Mateus (1964) perceberão o processo através do qual o arquiteto Álvaro Siza vem promovendo uma importante renovação em seus procedimentos, priorizando relações com a paisagem e território através de enfeixamentos e projeções de elementos da volumetria em direção ao vazio e, a seu modo, também em contextos rurais e peri-urbanos, em contato com grandes áreas vazias, realizarão obras em diálogo mais franco com o campo da escultura. Não se descarta também o longo período de experiência de trabalho com o arquiteto Byrne como inspirador para uma visão ampla, sistêmica, holística, sobre a arquitetura. Manuel Aires Mateus evidenciará sua busca

pelo diálogo com outras disciplinas em diversos momentos e Eduardo Chillida terá destaque na entrevista ao arquiteto Fran Silvestre, contida na revista TC Cuadernos n. 145 "Aires Mateus: Arquitectura 2003- 2020", dedicada ao trabalho dos dois irmãos portugueses:
Também nos interessa a ideia de que na arquitetura se pode fazer tudo com tudo. Não é preciso dizer que a influência da arquitetura é a arquitetura. A influência da arquitetura é a vida. Muitas vezes o cinema ou o balé podem ser a influência [...] Obviamente você encontra isso na escultura. Seguimos muito Chillida, Serra, Richter, etc. (Boronat, 2020, p. 26, grifo e tradução nossos)

> Em entrevista, Manuel revela o que mais interessa na obra de Chillida: o vazio e a subtração de matéria, que acabaram por se tornar um tema fundamental na obra dos arquitetos portugueses:
>
> O Chillida tem uma condição que para mim era fundamental. Eu tive uma paixão sempre enorme pela ideia da concepção do espaço como vazio, portanto, uma espécie de ideia de subtração [...]. Esta ideia de desenhar a partir da ausência. (Mateus, como citado em Penteado Neto, 2023, p. 206)

Na Casa em Mosaraz (2007-18), que concretiza pioneiramente o procedimento de sulcar os volumes cúbicos promovendo vazios esféricos, acaba sendo uma das obras mais importantes na trajetória dos irmãos Aires Mateus. A subtração esférica estabelece coincidências com a paisagem ondulante da região, assim como com as estruturas megalíticas do sul de Portugal. Pode-se aludir a um diálogo com algumas obras de Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, entre outros, que utilizam do mesmo artifício, escultores presentes na biblioteca dos irmãos Mateus (Penteado Neto, 2023). De modo paralelo, a Casa na Fontinha (2009-13), também repete a tentativa de sulcar os volumes extraindo porções esféricas, criando pontas em balanço com formatos inusitados e pontiagudos, evidenciando a beleza da paisagem desabitada de Melides. Promover sulcos com contornos opostos ao do formato do volume aproxima estas duas casas das estratégias empregadas por Oteiza e Chillida em algumas das suas obras, cujo foco é o contraste geométrico em favor do vazio

(Chillida, 2019; Dovale, 2020; Oteiza, 1988). Na fotomontagem a seguir, pode-se notar correspondências entre obras de Oteiza e Chillida com estas duas casas supracitadas projetadas pelos irmãos Aires Mateus, principalmente no contraste e tensão entre as geometrias do furo e do formato externo da peça.

Obras do ateliê Aires Mateus (no topo) comparadas a peças de Jorge Oteiza (embaixo à direita) e Eduardo Chillida (embaixo à esquerda). Fonte: fotos dos autores, agrupadas e editadas pelos autores.

Uma última especulação surge da eventual contaminação da prática da escultura na arquitetura mais recente dos irmãos Aires Mateus. É possível observar similitudes entre as aberturas e sulcos presentes em uma das esculturas produzidas por Francisco Aires Mateus para a Exposição Scarti (2023) na Galeria Appleton, em Lisboa, em uma obra recente de arquitetura, ainda em fase de projeto, para um cliente no México. Salta aos olhos como o rasgo orgânico que aparece em uma das esculturas reaparece na cobertura da casa mexicana.

Escultura (no centro) de Francisco Aires Mateus presente na exposição Scarti (à esquerda) e maquete de casa projetada pelo Atelier Aires Mateus (à direita) Fonte: fotos dos autores, agrupadas e editadas pelos autores

Na maquete da casa ainda em fase de projeto fica clara a similitude geométrica e a eventual recontextualização da ideia, evidenciando uma maior liberdade dos arquitetos, se desvencilhando das formas puras e platônicas, indo em direção a caminhos mais orgânicos. Este transbordamento de estratégias da escultura para a arquitetura ilumina a *transdiscipinaridade* pressuposta na produção dos arquitetos Aires Mateus.

6. Resultados e considerações

A partir desta revisão bibliográfica e comparação entre obras, foi possível perceber que os arquitetos selecionados, talvez estimulados pela atuação em terrenos com topografias únicas e paisagens com visuais singulares, deixaram em segundo plano a referência à cultura disciplinar arquitetônica para privilegiar questões *transdisciplinares*, testando procedimentos da escultura. Quando comissionados para elaborar um projeto em um lugar magnífico, ligado a visuais surpreendentes, principalmente em frente à água ou a declives em áreas rurais, se deixam seduzir pela linguagem de outros campos, dando destaque para o vazio. Em outras palavras, a *transdisciplinaridade* destas obras analisadas parece ser tributária a um desejo de *transcender* o lugar e de *transgredir* as certezas do passado da arquitetura portuguesa, reconhecidamente nostálgica e tradicionalista.

Neste sentido, o vazio protagonista nestas obras analisadas dota as edificações de uma *flexibilidade poética,* que pode ser indutora de uma maior *durabilidade* e *longevidade*. O *vazio* observado em Oteiza e Chillida, transposto e guardado nos furos e subtrações dos volumes das obras destes arquitetos portugueses, privilegia a liberdade dos usuários e, ao mesmo tempo, acentua a indivisibilidade com a envoltória. De modo dialógico, *massa* e *vazio* se somam em favor da *liberdade* e *perenidade*. Deste modo, talvez seja plausível considerar que as obras analisadas neste artigo dialoguem com outros procedimentos, com destaque para as estratégias dos escultores Jorge Oteiza e Eduardo Chillida.

Agradecimento

Meu agradecimento especial à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou e proporcionou o período coberto pelo Doutorado Sanduíche em Portugal entre março e agosto de 2023, através do Edital nº 41/2017 CAPES/PRINT, processo 8887.716706/2022-00.

Referências

Alvarez, S. (2008). *Jorge Oteiza: Pasión y razón.* 2ª ed. Nerea.

Bazal, J., Chillida, E., Pombo, A., & Págola, F. (1986). *El Peine del Viento: Eduardo Chillida, Luis Pena Ganchegui*. Q Editions.

Boronat, G. R. (Coord.) (2020). TC Cuadernos n. 145 *Aires Mateus: Arquitecturas 2003-2020*. General de Ediciones de Arquitectura.

Byrne, G. (2006). *Geografias Vivas / Living Geographies*. Ordem dos Arquitectos / Caleidoscopio.

Byrne, G. (2010). *Gonçalo Byrne: Urbanidades*. Fundación Pedro Barrie de la Maza.

Chillida, E. (2019). *Open Air Sculptures.* Polígrafa.

Dovale, C. (2020). *Geometria del orden: Estrategias formales en el lenguaje compositivo de Eduardo Chillida*. Ediciones Unversidad de Navarra.

Durana, J. G. (2022). *Jorge Oteiza y Eduardo Chillida: Dialogo en los anõs 50 e 60.* San Telmo Museoa.

Figueira, J. (Org.) (2008). *Álvaro Siza: Modern Redux.* Hatje Cantz Verlag.

Frampton, K. (2015). *História crítica de la arquitetura moderna.* 4ª ed. Martins Fontes.

Galliano, L. F. (2000). De principios y fines. In AV Monografias - 20 para el Siglo XXI: Young European Architects. *Arquitectura Viva* SL, 83.

Kolbert, E. (2015). *A sexta extinção: Uma história não natural.* Intrínseca.

Land, C., Hucking, K. J., & Trigueiros, L. (2005). *Arquitectura em Lisboa e Sul de Portugal desde 1974*. Editorial Blau.

Manterola, P. (2006). *La escultura de Jorge Oteiza*. Fundación Museo Jorge Oteiza.

Nobre, A. L., & Kamita, J. M. (Orgs.) (2020). *Arquitetura atlântica. deslocamentos entre Brasil e Portugal.* Romano Guerra.

Oteiza, J. (1988). Oteiza: *Proposito Experimental*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Penteado Neto, R. (2019). *Arqueologia, Metamorfose e Inflexão na composição da forma arquitetônica* (1966-1998). Dissertação (mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos.

Penteado Neto, R. (2023). *Aires Mateus: complexidade crítica.* Tese (doutorado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos.

Pombo, O. (2021). I*nterdisciplinaridade: ambições e limites.* Aletheia, 2021.

Pueyo, J. (2020). *La Nada Poética: Mística y vacio en la estética contemporáne*a. Fundación Museo Jorge Oteiza.

Rossi, A. (1995). *A arquitetura da cidade.* Martins Fontes.

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Marsilio.

Rowe, C., & Koetter, F. (1978). *Collage City.* The MIT Press.

Siza, A. (2018). *Textos 02 / Álvaro Siza*. Parceria A. M. Pereira.

Venturi, R. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture.* MoMA, Museum of Modern Art.

Venturi, R. (1995). *Complexidade e contradição em arquitetura.* Martins Fontes.